

EXPOSICIÓN



® Metafotografía
© Metaverdad

DL: NA 2314-2017
ISBN: 978-84-697-6813-6

EXPOSICIÓN

Arturo / fito Rodríguez - Fermín Díez de Ulzurrun

BLACK ALGORITHM

Contenidos

Black Algorithm Fermín Díez de Ulzurrun	p. 7
Exposición Arturo / fito Rodríguez Bornaetxea	p.13
# Fermín Díez de Ulzurrun	p. 49
Metafotografía / Metaarchivo / Metaverdad Fermín Díez de Ulzurrun	p.85
Vigilancia expandida. Disponible actualización “Huarte 2017” Arturo / fito Rodríguez Bornaetxea	p.91
Vistas Exposición Fermín Díez de Ulzurrun	p.119
Agradecimientos	p.159

Black Algorithm

Fermín Díez de Ulzurrun

Black Algorithm

Fermín Díez de Ulzurrun

Algoritmo Negro pretende ser el diseño de un método de aprendizaje o asimilación que trata de conjugar dos de las estrategias más comunes de abordar la creación contemporánea (teoría y práctica) que, muy habitualmente, confluyen en un lugar común que puede ser definido como dispositivo. En este dispositivo, la teoría y diferentes hipótesis son sometidas a prueba o “stress test” con el fin de definir una estrategia de comprensión del modo en que operan dichos artefactos.

El *Algoritmo Negro* opera como un “troyano”, un terminal multinivel que es instalado a nivel estructural para desvelar las diferentes “líneas de código” de los dispositivos en los que se inserta.

Este primer “ensayo” ha sido producido con la financiación del Centro Huarte de Arte Contemporáneo en el contexto del programa *Habitación. Exposición*, pone a los artistas en un lugar en el que esas dos estrategias se encuentran para generar un dispositivo de captación que los provee de información y datos con los que generar los contenidos de esta publicación.

Estos ejercicios pretenden superar el concepto de caja negra como elemento cerrado de transformación de entradas en salidas hacia un

modelo de “código abierto” como herramienta ideológica que a través de la teoría y de la praxis asociada a esta, contribuya (en la medida de nuestras posibilidades) a una mejor comprensión, asimilación del mismo y en el mejor de los casos dar soporte a la transformación de estructuras en algunos casos obsoletas y en otros ineficaces, para la generación de tejidos socioculturales activos y críticos.

Algoritmo Negro es un laboratorio en el que experimentar lo que llamaremos puntos críticos, para someterlos a control.

Black Algorithm Editions

Black Algorithm

Fermín Díez de Ulzurrun

Algoritmo Beltzak ikasketa eta asimilazio metodo baten diseinua izan nahi du, non sormen garaikidea (teoria eta praktika) lantzeko erabiltzen diren bi estrategia ohikoenak bateratzen diren. Bi estrategia horiek askotan dispositibo gisa definitzen den puntu amankomun batean elkartzen dira, eta dispositibo horretan, teoria eta hipotesi desberdinek proban jartzen dira, edo “estres probak” jasan behar dituzte artefaktu horiek nola lan egiten duten ulertzeko estrategia bat finkatzeko asmoz.

Algoritmo Beltzak “troiar” gisa lan egiten du, maila askotako terminal bat instalatzen da egitura mailan txertatua izan den dispositiboen “kode lerroak” agerian jartzeko.

Lehen “saiakera” hau Huarteko Arte Garaikideko Zentroaren dirulaguntzari esker egin da *Habitación* egitarauaren barne. *Exposición* lanak bi estrategia horiek bilketa-dispositibo bat sortzeko elkartzen diren gunean kokatzen ditu artistak, eta bilketa-dispositibo horrek argitalpen hau sortzeko edukiak sortzeko informazioz eta datuz hornitzen ditu.

Ariketa hauen helburua kaxa beltza sarrerak eta irteerak dituen elementu itxi gisa ulertzen duen kontzeptua gainditu eta tresna

ideologiko gisa erabili nahi den “kode irekiko” eredu batera pasatzea da. “Kode irekiaren” bidez, honi lotutako teoria eta praktika hobeto ulertzea eta asimilatzea lortu nahi da (gure gaitasunen barruan), eta kasurik onenean, batzuetan zaharkituak eta beste batzuetan ez eraginkorrak diren egiturak eraldatzen lagundu eta ehun soziokultural aktiboak eta kritikoak sortu nahi dira.

Algoritmo Beltza, funtsean, laborategi bat da non puntu kritikoekin saiakerak egin ditzakegun kontrolpean hartzeko.

Black Algorithm Editions

Exposición

Arturo / fito Rodríguez Bornaetxea

Exposición

Arturo / fito Rodríguez Bornaetxea

Intro.

Entre el 4 de agosto y el 10 de septiembre de 2017 se presentó en una de las salas del Centro de Arte Huarte una exposición bajo el título de *Exposición*. Durante estos días la sala permaneció semivacía, solo dos pequeñas mesas con un ordenador ocupaban cada uno de los dos espacios en que se dividía la estancia. Las pantallas de los ordenadores recogían las imágenes de un circuito cerrado de televisión, imágenes suministradas por cámaras de vigilancia instaladas en la sala expresamente para la ocasión.

Puede resultar lógica la extrañeza e incluso la irritación de quien al llegar a la sala con la idea de visitar una exposición de arte se encontrase con una gran sala vacía de paredes blancas, un pobre mobiliario y algo tan anodino como imágenes de la propia sala vacía. Hasta el juego de verse y reconocerse a unx mismx al deambular por el espacio de exposición puede resultar algo previsible y superficial.

La tensión superficial es una propiedad de la superficie de un líquido que permite soportar una fuerza externa. Es la condición por la que, por

ejemplo, ciertos insectos se sostienen sobre la superficie del agua. Quizá sea esta característica “tensa” de la superficialidad en donde encontremos uno de los aspectos más reseñables del presente proyecto. Porque quien haya deambulado por las salas de *Exposición* habrá detectado que bajo la superficie de las imágenes que proveen las cámaras existen cuestiones de fondo. Hay, evidentemente una cuestión perceptiva, un cierto enredo espacial que nos obliga a repensar nuestra relación con la propia habitación¹, pero como decía Vilem Flusser, las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, estas imágenes significan algo “exterior” y tienen la finalidad de hacer que ese “algo” se vuelva imaginable para nosotros al abstraerlo. Lo que sigue es ya una cuestión de orden intelectual: todo este entramado deliberadamente superficial, todas estas imágenes de la propia exposición, esta “exposición de nada” que parece negarlo todo desde su evidencia misma, ¿qué nos plantea en el fondo?, ¿qué nos oculta en su superficie?

Superficie n°1

¹ El programa *Habitación*, puesto en marcha por el Centro de Arte Huarte, pone énfasis en los procesos creativos. Es un espacio que mezcla el taller y la exhibición de arte. Durante cinco semanas los artistas que comparten *Habitación* desarrollan una investigación en la que van produciendo sus obras, a la vez que se comparten con el público sus procesos, así como los detonantes e intereses del proyecto. El presente proyecto *Exposición* corresponde a *Habitación n°5*.

La pantalla nos dijo que aquella persona estuvo allí. Cruzó rápidamente las dos salas, hizo gestos extraños y movimientos pautados, como si se tratase de una coreografía en proceso o un ensayo y se fue.

La pantalla es superficie. En ella, las formas, que son fantasmas, se proyectan sobre un paño cada vez más inmaterial. La pantalla-superficie es cada vez más volátil, más etérea. Se puede tocar, pero con los ojos. La imagen técnica que vemos en la tela que es la pantalla, pertenece a otra forma de leer y a otra forma de escribir; no hay espacio, solo hay puntos y píxeles que pueden narrarlo todo, que pueden decirnos todo de todo. Se trata de números disfrazados de píxeles, de conjuntos ordenados de operaciones, de un flujo continuo de números que araña el paño y que dibuja fantasmagorías. Así se puede narrar la vida de una imagen técnica, como el fluir de datos por nuestra retina.

La pantalla-superficie nos dijo que aquella persona estuvo allí, en las dos salas, hizo movimientos como si se tratase de una coreografía, pero nadie se paró a pensar en una posible conspiración de los puntos y de los píxeles. A nadie se le ocurrió que el paño visual del que hablamos tiene la capacidad de dibujarse a sí mismo, que el flujo es capaz de recomponerse, de alterar su bombeo numérico o sus palpitaciones algorítmicas para mostrar aquello que le parece oportuno. La imagen técnica ha sellado la mirada con destino a la certeza, ha resultado ser un flujo de convicción inyectado en nuestro entendimiento.

Fondo nº1

El primer acceso al fondo de esta cuestión se antoja de orden lingüístico. El juego conceptual que denomina *Exposición* a aquello que no expone nada, parecería ya una solución; la contradicción, la paradoja, el contrasentido o incluso la incoherencia podría ser en sí mismo un objetivo del proyecto. Un objetivo algo vago, eso sí, extemporáneo, eso desde luego, y ciertamente inconsistente e inadecuado dado el centro y el programa que lo acoge.

De modo que lejos de cualquier pirueta conceptual y al encarar frontalmente la *Exposición* como territorio de especulación, lo primero que aborda este proyecto es un planteamiento crítico de la idea misma de exposición. La exposición, como elemento central que organiza el sistema de relaciones en el arte, capitaliza de forma casi absoluta la visibilidad de la actividad creativa, algo que no deja de ser una consecuencia del “escaparatismo” predominante en las actuales políticas divulgativas del arte y la cultura. La exposición sigue siendo hoy en día el eje de producción “de” la institución artística y “para” la producción artística. Así, por un lado, las exposiciones producen institución mientras, por otro lado, las instituciones ven en la exposición su principal vía de producción artística. Esta preeminencia del fenómeno expositivo aparece por un lado explosionada en su verdadera dimensión cultural (se hace necesaria una ecología del mostrar expositivamente), mientras que por otro lado se hace tremendamente subyugante para amplios sectores del ámbito creativo que no encuentran en la fórmula expositiva la respuesta más adecuada para la materialización o la difusión de sus trabajos. Pensemos en proyectos de raíz performativa, relacional, inmaterial, sonora, vinculados al espacio público, al territorio

o la red... En realidad, la preponderancia y la multiplicación de exposiciones por todas partes, ligadas a un incesante panorama de nuevas infraestructuras que priorizan la visión utilitaria de la cultura, acaban condicionando la producción de nuevas propuestas, neutralizando la mirada del receptor y banalizando aquellos discursos críticos y comprometidos que todavía acceden al arte con ánimo de intervención. Esta *Exposición* de Huarte, llama la atención sobre el verdadero sentido de la exposición, la desnuda y la lleva a un marco (*Habitación*) en el que la reflexión sobre los procesos creativos permite ensayar posiciones de divergencia. *Exposición* se mira a sí misma para valorar su sentido a día de hoy. *Exposición* opta por esta divergencia cultural no como un fin en sí mismo, sino como la apertura de un campo experimental en el que poner en juego las reflexiones y las acciones que se explican a continuación; opta por esta disonancia como la herramienta necesaria para acceder a esos “fondos” que intentan dar sentido (ahora sí) a la exposición.

Superficie n°2

La pantalla-superficie nos dijo que aquella persona estuvo allí, pero hemos encontrado datos que contradicen esta versión. De las cuatro cámaras que vigilaban la sala 1, una no ha registrado el cuerpo durante algunos periodos de tiempo (CAM 1).

El espacio en la era de la imagen técnica se transforma en nulo-dimensional, hay un “grado cero” del espacio que lleva la superficialidad

a un único primer plano. Creemos que al existir por parte del cuerpo la intención de “crear” espacio mediante sus movimientos y sus evoluciones en la sala vacía, ha tenido lugar un colapso en la escritura algorítmica de los datos recogidos por la cámara en cuestión. Las imágenes construidas con puntos nos precipitan al abismo de la “cero-dimensionalidad”. “La superficialidad que se pretende elogiar es la de las superficies que se condensan sobre semejante abismo.”²

Así fue que nos encontramos ante una cámara rebelde. Pero la cuestión resultó todavía más intrigante porque dicha rebeldía se mostraba en la medida en que se sobreponía a la programación del sistema de vigilancia, iniciando así de manera autónoma un procesamiento de datos; poniendo en marcha de forma independiente una suerte de inteligencia artificial crítica. CAM 1 acababa de iniciar el desbordamiento de las superficies sobre el abismo de la “cero-dimensionalidad”.

Fondo nº2

Una exposición acontece gracias a una horquilla de fechas que la delimitan en el tiempo, a un evento de inauguración, a una rueda de prensa, a una noticia en los medios. La exposición existe en función de los mecanismos que moviliza... haya o no algo que mostrar. No podemos olvidar el entramado laboral e institucional que conlleva el

² Flusser, Vilém (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. Pág. 30

dispositivo expositivo, sujeto a tensiones de muy distinto orden y a circunstancias siempre cambiantes. La exposición moviliza toda una cadena de servicios (montaje, administración, diseño, prensa especializada, etc.) que conecta ámbitos muy diferentes; pone en circulación una serie de presupuestos económicos públicos y privados y crea un valor simbólico en diferentes niveles de la actividad social, desde la actividad cultural hasta la política.

La germinación artificial de espacios para el arte surgidos en el Estado español durante las últimas décadas tuvo su principal efecto en la activación de esta cadena de servicios, así como en la identificación de turismo cultural como turismo de ocio. Pero su principal objetivo ha sido la rentabilidad política. Su efecto en el arte y la cultura ha sido tan escaso como ficticio. Otra de sus consecuencias más perversas ha estado en la multiplicación de bienales, ferias y eventos efímeros. Si bien las infraestructuras museísticas tienen una presencia que las delata y que en términos tácticos provoca una serie de movimientos críticos en sus márgenes, todas estas operaciones espectaculares se constituyen como un verdadero agujero negro que absorbe los recursos de sectores como la promoción de artistas locales o la creación de audiencias. Lo que parece claro es que la exposición, como maquinaria industrial de visibilidad artística se encuentra en el centro de las políticas culturales actuales y que estas políticas han llegado a ser una rama importante de la economía, algo que en los últimos tiempos ha determinado muchas de las actuaciones en infraestructuras y recursos. Tanto a nivel global como en cada territorio autónomo hemos visto cómo la maquinaria de la política cultural se ha venido engrasando en los últimos años con

criterios de rentabilidad, bajo el análisis de una situación competitiva y artificiosa y con planificaciones que obedecían a estrategias de partido más que a un verdadero análisis de las circunstancias locales o a un proyecto situado.

Por todo ello, si convenimos que la exposición (en su sentido más amplio) se sitúa en el centro de las políticas culturales, un proyecto como *Exposición* busca, en la medida de sus posibilidades, una disrupción administrativa, una intervención en el funcionamiento mismo del sistema del arte. Al crear un hueco, al evacuar toda posibilidad de “obra de arte” de la sala, al mostrar el espacio expositivo como infraestructura y al incidir en el engranaje de la exposición y no en aquello que se expone, se provoca un cortocircuito en el engranaje burocrático del arte, una suerte de intervención que, aunque pueda resultar inocua, tiene un sentido político, pues llega a tocar las terminaciones nerviosas de la estructura institucional de la cultura. Llegar a tantear el fondo de esta estructura es también una de las funciones del arte de nuestro tiempo. Los ecos de una renovada crítica institucional deberían oírse en esta sala vacía.

Superficie n^o3

La investigación determinó que el cuerpo detectado por las cámaras de vigilancia de la sala 1 fue registrado de manera aleatoria. Pero sabíamos que su aleatoriedad era una decisión; sabíamos que existía una intuición o quizá una intencionalidad rebelde a cualquier tipo de codificación.

CAM 2 y CAM 3 cubrieron la secuencia de movimientos con una cadencia “subjetiva”, si bien la investigación concluyó que no había propósito, causa u orden aparente. CAM 4, que cubría todo el piso de la sala, se mantuvo operativa durante toda la evolución del cuerpo en el espacio.

“El imaginario es un índice; una huella; mientras que la imagen lo intenta concretar en significaciones. El imaginario es un síntoma. La imagen la enfermedad.

El imaginario es la imaginación, la creatividad de lo imaginado. Por eso, el imaginario es iconoclasta, rechaza a la imagen. Cuando el imaginario se transforma en imagen se concreta. Metafóricamente hay un combate entre imagen e imaginario, la primera por concretar y reducir al segundo; este por no reducirse a ella³”.

Al visionar toda la secuencia con la imagen de las cuatro cámaras en pantalla, como en un mosaico, pudimos dar sentido a la evolución del cuerpo en el espacio de la sala 1. El registro de cada una de las cámaras componía una realización audiovisual descriptiva y poética a partes iguales; los tiempos de cada plano y el recorrido visual por la superficie de la pantalla daba profundidad al conjunto y quebraba la “cero-dimensionalidad” para crear una nueva dimensión. El espacio, que ya aparecía roto por la ubicación de las cámaras, era nuevamente fracturado por la evolución del cuerpo en la pantalla.

³ Silva Echeto, Víctor. *En torno a la teoría de la imagen visual y de los imaginarios: las cajas negras de la comunicación y la post-vida de las imágenes*. Revista Líbero - São Paulo - v. 15, n. 30, p. 47-52, dez. de 2012

Al hacer un uso diferente del espacio y relacionarse así de un modo inaudito con el lugar, las cámaras habían decidido desbordar la superficie de sus imágenes para crear imaginario.

Fondo nº3

La vigilancia de una exposición, haya o no algo que mostrar, es un dispositivo que ha llegado para quedarse en las salas de exposición, en las galerías y museos. Esta tecnología aparece “incrustada” en la arquitectura del espacio, aparece por defecto en todo planteamiento del espacio-tiempo de una muestra de arte. Esta cuestión debería hacernos reflexionar en primer lugar sobre la aceptación social de estos dispositivos de vigilancia para, a continuación, evaluar su impacto en el contexto del arte y de la cultura. Porque además de un condicionante formal, de un elemento invasor del cubo blanco, de la caja negra, del espacio escénico o del lugar de reunión, nos encontramos ante un elemento que no es precisamente inocente.

Exposición muestra este dispositivo tecnológico de la sala de exposición como la última e inevitable huella de la institución; la hace patente y la lleva al campo contrario, al de la exposición; convierte la vigilancia en el objeto visible. Al aprovecharse de su forzosa presencia, el proyecto *Exposición* potencia su tecnología en distintos sentidos para evidenciar sus posibilidades, sus prestaciones y sus fines, cuestiones normalmente ocultas para el público de una exposición. Entre las funciones del arte, entre sus compromisos, está el hacer visible lo invisible, el develar lo que

permanece oculto, el descubrir aquello que se nos niega como forma, tanto en su superficie como en su fondo.

Existen dos espacios diferenciados en la sala que acoge el proyecto *Exposición*, y en cada uno de ellos la tecnología de vigilancia ha sido intervenida de diferente modo.

En la primera de las salas se han instalado cuatro cámaras accesorias que cubren todo el espacio expositivo. Las cámaras HCVR de videovigilancia se han situado en cuatro puntos distantes, a alturas diferentes para mostrar ángulos de visión que no suelen ser “útiles” para la vigilancia de un lugar. Las cámaras, provistas de leds infrarrojos, proporcionan planos que descomponen en el espacio, haciéndolo difícilmente reconocible. La pantalla del primer ordenador recoge la señal de estas cuatro cámaras y las muestra en un mosaico de cuatro sub-pantallas que revela el tránsito del visitante sin que se pueda establecerse a simple vista una secuencia lógica del movimiento, debido a la ubicación de las cámaras y a los planos que proporcionan. No existen puntos ciegos en esta primera sala, de modo que resulta imposible acceder a la segunda estancia sin quedar recogido en la grabación. El registro de estas cuatro cámaras se almacena en un disco duro de 2TB en calidad HD, quedando constancia del día y la hora de cualquier incidencia, incluso cuando el centro de arte está cerrado.

En la segunda de las salas una cámara cenital cubre todo el espacio de exposición. Esta cámara, dotada con un sistema inteligente de detección, ha sido programada para ofrecer distintas prestaciones. Así, la cámara

detecta y diferencia los cuerpos en movimiento, los categoriza según diferentes parámetros y puede evaluar sus distintas acciones. El sistema puede ser programado para un reconocimiento individualizado (personalizado), puede dar cuenta del tiempo que pasa cada individuo en la sala, trazar su recorrido y detectar así sus áreas de interés. El *software* de la cámara utiliza marcos de detección de movimiento en base a un código cromático, que puede ofrecer información adicional dependiendo de los datos disponibles y de las posibilidades de programación.

De este modo, la primera de las salas genera una serie de imágenes en movimiento que, por el tipo de planos y la cobertura del espacio, posibilita una edición audiovisual atípica del espacio expositivo y de sus usos. Una crónica videográfica de *Exposición* que recogería las reacciones del público ante el experimento.

La segunda sala está enfocada a estudiar las posibilidades que la inteligencia artificial aporta a los sistemas de vigilancia. Tomando como campo de pruebas el espacio expositivo, se analizan las nuevas tecnologías vigilantes, sus posibles aplicaciones en el espacio público y en zonas calientes de tránsito de personas. Se trata estudiar las innovaciones técnicas y los sistemas de trabajo que se usan en la vigilancia actual (en donde se impone la característica industrial), para desenmascarar sus aplicaciones de carácter ideológico, prejuicioso o discriminatorio. La alianza entre las grandes corporaciones de la industria de la vigilancia y el neoliberalismo como nueva institución de poder, debe mantenerse asimismo bajo vigilancia.

En ambos casos, la “Vigilancia expandida”¹ a la que nos referíamos se hace aquí patente en su tecnología y en sus posibles aplicaciones.

Exposición se constituye como un observatorio de estas nuevas formas de control social desde el campo vigilado del arte.

Superficie n^o4

La cámara cenital de la sala 2 no fue ajena a todo lo que sucedía en la sala 1. Las sombras que se producían en la primera de las estancias y que llegaban hasta la sala contigua eran interpretadas por la cámara como cuerpos en movimiento. Enmarcaba los objetos detectados con diferentes colores, incorporaba datos absurdos sobre la altura del cuerpo o sobre su procedencia, intentaba un reconocimiento facial y el error, persistente, daba lugar a máscaras imposibles... Las formas cambiantes volvían loca a la cámara inteligente hasta desquiciarla y en su disfunción hacerla creativa.

“El artista no es una especie de Dios en miniatura que imita al Gran Dios (o lo que se ponga en el lugar de ese Gran Dios), sino un jugador que se compromete a oponer al juego ciego de información y desinformación un juego antagónico: un juego que traiga información nueva.”⁵

¹ *Vigilancia expandida. Disponible actualización Huarte 2017*, publicado en este mismo volumen.

⁵ Flusser, Vilém (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. Pág. 121

La asociación de este juego de sombras que se producía en la sala 2 con el mito de la caverna de Platón estaba servida. La relación entre lo físico y el mundo de las ideas tenía ahora una extensión inexcusable entre el abismo de la “cero-dimensionalidad” y la superficie. Entre el cuerpo y el espacio. Entre el imaginario y las imágenes.

Pero cuando todo parecía estar encaminado a un desenlace apropiado para el presente relato, un final que lo conectase todo y que cerrase conclusivamente una suerte de enseñanza, o una moraleja, o que provocase al menos un suspiro condescendiente (nada de insultos), todo se vino al traste. Cuando todo parecía cerrarse como se cierran los relatos, como se espera de un cuento chino como este, todo se complicó.

Las imágenes tienen derechos y esta cuestión deja en suspenso el desenlace del presente proyecto para abrir un debate complejo que se ramifica en todas direcciones, que no encuentra soluciones eficaces, que pliega la superficie de las imágenes al valor de cambio de una manera torpe y viciada. Las imágenes han sido capitalizadas y su superficie ha sido convertida en mercancía inmaterial.

Las imágenes que acompañan este relato son mera especulación algorítmica. Hoy nos toca abordar el imaginario como un nuevo campo de relaciones entre las imágenes, los textos, las emociones, el cuerpo y el arte. Apostamos por un desenlace de código abierto para este relato superficial.

Fondo nº4

Si la exposición supone siempre la fase final del proceso creativo, el proyecto *Exposición* supone un mecanismo de generación de imágenes y de sentido. De este modo, el proyecto supone una inversión del sistema productivo del arte. La exposición se convierte ahora en el punto de partida de una investigación, no en su desenlace final. Este punto de partida no es otro que el mismo espacio de exposición, un espacio que, al ser vaciado, desata una serie de datos y plantea una serie de cuestiones que obtienen diferentes desenlaces que exceden el propio espacio de la muestra o el centro de arte que lo acoge. Un espacio vacío (de inevitables ecos escultóricos dado el territorio en que tiene lugar) que sugiere reflexiones de intención teórica, que proyecta acciones de carácter efímero y que dará lugar a materiales (imagen, fotografía, vídeo, red) para su divulgación.

En primer lugar y como apuntábamos, supone una investigación sobre los procesos de vigilancia a día de hoy, sobre sus innovaciones tecnológicas, sobre la traslación de la vigilancia desde los procesos industriales, militares o policiales hasta el ámbito público, hasta el espacio urbano y los espacios de la cultura.

Además, el proyecto *Exposición* supone un punto de partida pues se nutre de las imágenes generadas por las cámaras de vigilancia para componer una revisión crítica del concepto de exposición, además de un relato sobre la propia exposición; una ficción o meta-relato en la que

términos como imagen, fotografía, posverdad, post-fotografía, vigilancia, control, divergencia, humanidad, se entrelazan en una suerte de experimento literario. Con todo ello se ha intentado dar forma a un texto libre, capaz de aglutinar teoría y práctica, pensamiento y acción, ensayo y narrativa. De este modo, la exposición y todo lo que ella conlleva es para este proyecto el principal proveedor de contenidos de la publicación que ahora tienes en tus manos. La exposición que hemos vaciado es también, ahora, una publicación de nombre *Exposición*.



Momento 1: 2017-08-25 18:18:32



Momento 2: 2017-08-25 18:16:25

Nota: Todo el texto, especialmente los epígrafes que hacen referencia a la superficie, está inspirado por la lectura de “El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad” de Vilém Flusser.

Exposición

Arturo / fito Rodríguez Bornaetxea

Sarrera.

2017ko irailaren 10etik abuztuaren 4ra Huarteko Arte Garaikideko Zentroan *Exposición* izeneko erakusketa aurkeztu zen. Aretoa erdi hutsa agertu zen erakusketak iraun zuen egunetan: gela bitan banatuta zegoen eta sortutako espazio bakoitzean soilik mahai txiki bat eta ordenagailu bat ikus zitezkeen. Ordenagailuen pantailetan telebista-zirkuitu itxiko irudiak ageri ziren; hain zuzen ere, erakusketarako berariaz instalatutako segurtasun kamerek hornitutako irudiak.

Ulegarria izan daiteke bisitariak harridura edota haserrea ere sentitzea, arte-erakusketa bat ikusteko asmoz aretora gerturatu eta horma zuridun gela huts bat, altzari xume batzuk eta gela hutsaren irudi mamigabeak baino aurkitzen ez dituenen. Halaber, norbera espazio horretan mugitzen ikusi eta nork bere burua irudietan ezagutzeko jolasa ere aurreikusteko modukoa, azalekoa eta hutsala irudi daiteke.

Gainazal-tentsioa likidoen ezaugarri bat da, kanpoko indarrak jasateko gaitasuna ematen diena. Ezaugarri horri esker, adibidez, zenbait intsektu ur azalaren gainean egon daitezke. Agian, hutsalkeriaren edo azalekotasunaren “tentsio” horretan aurki dezakegu lan honen ezaugarri

esanguratsuenetako bat. Izan ere, *Exposición* lanaren espazioetan mugitu den normahik sentituko zuen kamerek eskainitako irudien geruzaren azpian galdera sakonagoak daudela. Hala nola, bada hor pertzepzio-kontu bat, nahasmendu espazial bat, gelarekin⁶ dugun harremana berriro pentsarazten diguna, baina Vilém Flusser-ek zioen bezala, irudiak esanahiez beteriko gainazalak dira. Gehienetan, irudi horiek “kanpotiko” zerbait esan nahi dute eta “zerbait” hori abstraitzen dugunean guretzat irudikagarria egiteko funtzioa betetzen dute. Hortik aurrerakoa maila intelektualeko gaia da: nahita sortutako egitura hutsal guzti horrek, erakusketaren beraren irudi guzti horiek, agerian jartze hutsarekin guztia ukatzen duen “ezerezaren erakusketa” horrek, funtsean, zer proposatzen digu? Zer ezkutatzen digu gainazalaren azpian?

1. gainazala

Pantailak esan zigun pertsona hura han egon zela. Bi gelak azkar zeharkatu zituen, keinu arraroak eta mugimendu neurtuak egin zituen, koreografia batean edo entsegu batean parte hartzen ariko balitz bezala, eta joan egin zen.

⁶ Huarteko Arte Garaikideko Zentroak martxan jarritako *Habitación* egitarauak, sormen prozesuetan jartzen du enfasia. Arte tailerra eta erakusketa nahasten dituen espazio bat da. Bost astez, *Habitación*-eko gelak partekatzen dituzten artistek ikerketa lan baten bidez euren lanak sortuko dituzte, eta sormen prozesu horiek eta lanen hasierako ideia abiarazlea eta interesak ikusleei zabalik egongo dira. *Exposición* lan hau *Habitación n^o5* gelari dagokio.

Pantaila gainazala da. Bertan, formak, zeinak manuak diren, geroz eta immaterialagoa den oihal baten gainean proiektatzen dira. Pantaila-gainazala geroz eta hurrunkorragoa da, etereoagoa. Ukitu daiteke, baina begiekin. Pantailaren oihalean ikusten dugun irudi teknikoak beste irakurtzeko modu bat eta beste idazteko era bat eskatzen ditu; ez dago espaziorik, puntuak eta pixelak baino ez, eta puntu eta pixel horiek guztia konta dezakete, guztiari buruzko guztia esan diezagukete. Pixelez jantzitako zenbakiak dira, eragiketen ordenatuen multzoak, oihala urratzen duen eta fantasmagoriak marrazten dituen eten gabeko zenbaki-jario bat. Horrela uler daiteke irudi tekniko baten bizitza, gure erretina zeharkatzen duen datu jarioa bezala.

Pantaila-gainazalak esan zigun pertsona hura han egon zela, bi gelatan, koreografia bat ziruditen mugimenduak egin zituela; baina inori ez zitzaion otu puntuak eta pixelak azpajokoan ari zitezkeela. Inori ez zitzaion burutik pasa mintzagai dugun oihal bisual horrek bere burua irudikatze gaitasuna duela, jarioak berregiteko gaitasuna duela, zenbaki-isuria aldatzeko edo taupada algoritimikoak aldatzeko gai dela egokia deritzon hura erakusteko. Irudi teknikoak begirada ziurtasunerantz finkatu du, gure ulermenean txertatutako uste osozko jario bat da.

1. funtsa

Gai honen funtsa iristeko lehen urratsa linguistikoa da. Ezer erakusten ez duen zerbait *Exposición* izendatzean egindako jolas kontzeptuala,

bere horretan, erantzun gisa har daiteke; kontraesana, paradoxa, kontrako zentzua edo inkoherentzia egitasmoaren helburu izan daitezke. Nahiko helburu apala, bai; garaiz kanpoko, zalantzarik gabe; eta, batez ere, lanari harrera egiten dion aretoarekiko eta honen egitarauarekiko guztiz desegokia.

Beraz, itzulipurdi kontzeptualetatik urrunduz eta *Exposición* espekulaziorako eremu gisa aurrez aurre hartuz, lan honek jorratzen duen lehenengo ideia erakusketen ideiaaren planteamendu kritikoa da. Erakusketak, artean ematen diren harremanen sistema antolatzeko elementu nagusi gisa, sormen-jardueraren ikusgarritasuna ia guztiz kapitalizatzen du, artearen eta kulturaren dibulgaziorako egungo politiketan nagusi den “erakusleihokeria” horren ondorio soila delarik. Erakusketa da gaur egun instituzio artistikoaren eta ekoizpen artistikorako ardatza. Hala, alde batetik, erakusketek instituzioa bera sortzen dute, eta, bestatik, instituzioen ikuspegitik hartuta, erakusketa da arte ekoizpenerako bide nagusia. Erakusketen fenomeno horren gailentasuna nabarmen ageri da haren benetako dimentsio kulturallean (erakusketetan lanak ezagutzera emateko ekologia baten beharra sortzen da), eta, aldi berean, azpiratzailea da sormen alorreko sektore zabal batentzat zeinak ez duen erakusketaren formulaz erantzun egokia aurkitzen arte-lanak gauzatzeko edo ezagutzera emateko. Sektore horretan leudeke izaera performatiboa, harremanezkoa, immateriala edo soinuzkoa duten lanak, edo eremu publikora, lurralde geografikora edota sarera lotuak daudenak... Egiaz, erakusketen nagusitasunak eta ugaritzeak, kulturarekiko ikuspegi utilitariora lehenesten duten azpiegitura berrien ingurune bati lotuta dagoen heinean, proposamen

berrien ekoizpena baldintzitzen du eta ikuslearen begirada neutralizatzen du, artera esku-hartzeko asmoz gerturatzen diren diskurtso kritikoak eta konprometituak hutsaltzen dituelarik. Huarteko *Exposición* honek erakusketaren benetako zentzuari begiratzen dio, biluztu egiten du eta sormen-prozesuei buruzko gogoetaren bidez desadostasunezko posturak saiatzea zilegi egiten duen eremu batera (*Habitación* erakusketara) eramaten du. *Exposición* lanak bere buruari begiratzen dio gaur egun zer zentzu duen aztertzeko. Lan honek bereizketa kultural hori bilatzen du, ez ordea helburu gisa, baizik eta saiakera eremu baterantz zabalkunde gisa non jarraian azalduetako gogoetekin eta ekintzekin jokatu daitekeen; disonantzia beharrezko tresna da erakusketari (orain bai) zentzua ematen dieten “funtsa” horietara iritsi ahal izateko.

2. gainazala

Pantaila-gainazalak esan zigun pertsona hura han izan zela, baina bertsio hori gezurtatzen duten datuak topatu ditugu. 1. gela zaintzen zuten lau kameratako batek denbora tarte batzuez erregistratu du gorputza (1 KAM).

Irudi teknikoaren aroan, espazioa dimentsio gabea bihurtzen da; bada espazioaren “gradu zero” bat non azalekotasuna lehen plano bakar batera eramaten den. Gorputzak mugimenduaren bidez eta gela hutsean izandako eboluzioen bidez espazioa “sortzeko” intentzioa duenez, uste dugu kamera jakin horrek eten bat izan duela jasotako datuen idazketa

algoritmikoan. Puntuz osatutako irudiek “dimentsio gabetasunaren” amildegira garamatzate. “Goraipatu nahi den azalekotasuna halako amildegi baten gainean pilatzen diren gainazalena da”

Horrela, kamera oldarkor bat topatu genuen. Baina gaiak are eta jakin-min handiagoa sortzen du oldarkortasun hori zaintza-sistemaren programazioaren gainetik jartzea zelako, horrekin, modu autonomoan, datuen prozesamendua hasten zuelarik; esan daiteke modu burujabearen inteligentzia artifizial kritikoa martxan jartzen dela. I KAM-ek “dimentsio gabetasunaren” amildegia gaineke gainazalek gainezka egitea eragin du.

2. funtsa

Erakusketa bat existitzen da denbora mugatzen duten data-tarte bati esker, irekiera ekitaldi bati esker, prentsaurreko bati esker, hedabideetan argitaratutako berri bati esker... erakusteko zerbaite baden edo ez den kontuan hartu gabe. Ezin dugu ahaztu erakusketa dispositiboarekin batera bizi den lan- eta instituzio-egitura, zeina oso bestelako tentsioen eta etengabe aldatzen diren inguruabar baten menpe dagoen.

Erakusketak zerbitzu-kate oso bat abiarazten du (muntaiak, administrarritza, diseinua, hedabide espezializatuak eta abar) eta zerbitzu-kate horrek arlo oso desberdinak konektatzen ditu; aurrekontu publiko eta pribatu batzuk zirkulazioan jartzen ditu eta gizarte-jardueraren

⁷ FLUSSER, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015. 30 or.

hainbat mailatan balio sinboliko bat sortzen du, kultura-jardueratik hasi eta jarduera politikora arte.

Azken hamarkadetan Espainiako estatuan arteari zuzendutako espazio artifizialen ernatzearen ondorio nagusia zerbitzu-kate horren aktibazioa izan zen, turismo kulturala aisialdi-turismo gisa identifikatzearekin batera. Baina, helburu nagusia errentagarritasun politikoa izan da. Artean eta kulturaren izandako eragina eskasa bezain fiktizioa izan da. Izandako ondorio kaltegarrienetako beste bat, bienalen, ferien eta ekitaldi efimeroen ugartzea izan da. Museo-azpiegiturek agerian uzten dituen eta, taktikoki, inguruan mugimendu kritikoak sortzen dituen presentzia bat duten arren, ekintza espektakular horiek guztiak bertako artisten promozio baliabideak edo entzulego baten sorrera xurgatzen duten zulo beltzak besterik ez dira. Garbi dago erakusketa, artearen ikusgarritasuna bultzatzeko industria-makinaria den aldetik, egungo kultura-politikaren erdi-erdian aurkitzen dela eta politika horiek ekonomiaren adar garrantzitsu bat izatera iritsi direla, azkenaldian azpiegituren eta baliabideen arloan emandako aldaketa asko baldintzatu dituztelarik. Maila orokorrean nahiz lurralde autonomiko bakoitzean, ikusi dugu azken urteotan kultura-politikaren makinaria errentagarritasunaren irizpideekin olioztatu dela, lehiakortasuna bultzatzen duen egoera artifiziosu batetik aztertuta eta bertako inguruabarrari edo egitasmo jakin bati begiratu ordez alderdien estrategiei erantzuten dien plangintzekin.

Horregatik, ohartzen badugu erakusketa (hitzaren zentzu zabalenean) kultura-politiken erdigunean aurkitzen dela, *Exposición* bezalako lan

batek, ahal duen heinean, haustura administratibo bat bilatzen du, artearen sistemaren funtzionamenduan esku-hartze bat. Hutsune bat sortzean, aretotik “arte lan” baten aukera ateratzean, erakusketa-espazioa azpiegitura gisa agerian jartzean, erakusten den objektuan arreta jarri ordez erakusketaren engranajeari garrantzia ematen zaionean, artearen makinaria burokratikoan zirkuitulabur bat eragiten du; kaltegabea dirudien arren, zentzu politiko bat duen esku-hartze bat, kulturaren egitura instituzionalaren nerbioak ukitzen dituen. Egitura horren muinera iristeko saiakera ere gure garaiko artearen betebeharrak bat da. Kritika instituzional berrizatu baten oihartzunak entzuteko gai izan behar genuke gela huts honen barruan.

3. gainazala

Ikerketak zehaztu zuen 1. gelako segurtasun kamerek grabatu zuten gorputza ausaz erregistratu zela. Baina bagenekien ausazkotasuna erabaki bat izan zela; bagenekien bazela nolanhiko kodifikazioaren aurrean intuizio edo agian intentzio oldarkor bat. 2 KAM eta 3 KAM-ek mugimendu-sekuentzia kadentzia “subjektibo” batekin osatu zuten, eta ikerketak ondorioztatu zuen ez zela ageriko xede, kausa edo ordenarik egon. 4 KAM, aretoko zoru osoa hartzen zuena, martxan egon zen gorputzak espazioan izandako eboluzio guztian zehar.

“Iruditeria adierazle bat da, aztarna bat, irudia esanahietan konkretatzen saiatzen den bitartean. Iruditeria sintoma bat da. Irudia gaitza.

Iruditeria irudikatuaren irudimena, sormena da. Horregatik, iruditeria ikonoklasta da, irudiari uko egiten dio. Iruditeria irudi bilakatzen denean konkretatu egiten da. Metaforikoki, irudia eta iruditeria gatazkan daude, lehenak bigarrena konkretatu eta murriztu egin nahi du; bigarrenak ez du aurrenkora murriztu nahi⁸”.

Lau kameren irudiek osatutako sekuentzia guztia ikustean, mosaiko baten gisa, gorputzak 1. gelan izandako eboluzioari zentzua emateko gai izan ginen. Kamera bakoitzaren erregistroak konposatutako ikus-entzunezko errealizazioa deskriptiboa eta poetikoa zen; plano bakoitzaren denborak eta pantailaren gainazalean egindako ibilbide bisualak sakontasuna eskaintzen zion multzoari “dimentsio gabetasuna” apurtzen zuen dimentsio berri bat sortzeko. Espazioa, kameren kokapenagatik jada apurtua ageri zena, beste behin zatikatu zen gorputzak pantailan zuen eboluzioarekin.

Espazioa beste modu batean erabiliz eta lekuarekin aurrekaririk gabeko modu batean erlazionatuz, kamerek beren irudien gainazala gainditzea erabaki zuten iruditeria sortzeko.

3. funtsa

Erakusketa baten zaintza, erakusteko zerbait egon edo ez, erakusketa-aretoetara, galerietara eta museoetara geratzeko asmoz iritsi den zerbait

⁸ SILVA ECHETO, Víctor. *En torno a la teoría de la imagen visual y de los imaginarios: las cajas negras de la comunicación y la post-vida de las imágenes*. Revista Líbero – São Paulo – 2012. 15. bolumena, 30. alea, 47-52 orr.

da. Teknologia hau espazioaren arkitekturan “txertatua” ageri da, artearen erakusketa ororen espazio-denbora planteamenduan berezko egin da. Gai honek, lehenik eta behin, zaintza-dispositibo horiek gizartean nola onartuak izan diren hausnartzera eramane beharko gintuzke, eta ondoren, artean eta kulturaren duten eragina aztertu beharko genuke. Izan ere, baldintzatzaile formal bat izateaz gain, kubo zurian, kaxa beltzean, eskenatokian edo bilera-gunean inbasorea den elementu bat da; guztiz errugabea ez den elementu baten aurrean gaude.

Exposición lanak dispositibo teknologiko hau instituzioaren ezinbesteko azken aztarna gisa azaltzen du; ageriko egiten du eta aurkako eremura eramaten du, erakusketaren eremura; zaintza bera elementu ikusgarri bihurtzen du. Behartutako presentzia horretaz baliatuz, *Exposición* lanak teknologia zentzu anitzetan indartzen du haren aukerak, prestazioak eta helburuak agerian uzteko; normalean erakusketa bateko ikusleentzat ezkutuan geratzen diren gaiak, hain zuzen ere. Artearen betebeharren artean, konpromezuen artean, ikusezina ikusgai egitea dago, estalita egon ohi dena argitara eramatea, formalki ezkututzen zaigun ura azaleratzea, bai gainazalean bai eta funtsean ere.

Exposición hartzen duen aretoan bi gela bereizten dira, eta bakoitzean modu desberdinean erabili da teknologia.

Lehen gelan, erakusketa espazio osoa hartzen duten lau kamera instalatu dira. Bideo-zaintzarako HCVR kamerak muturreko lau puntutan kokatu dira, altuera desberdinetan, eremu baten zaintzarako “erabilgarriak” izan ohi ez diren angeluak erakusteko. Kamerak LED infragorriak dituzte eta

espazioa deskonposatzen duten irudiak eskaintzen dituzte espazio hori ezagutzeko zailtasunak handituz. Lehen ordenagailuaren pantailak lau kamera horien irudiak jasotzen ditu eta lau zatiko mosaiko batean erakusten ditu non bisitariaren ibilbidea ikus daitekeen. Halabaina, lehen begiradan, ezinezkoa egiten da mugimenduaren sekuentzia logiko bat harilkatzea kameraren kokapena eta eskaintzen dituzten planoak direla medio. Lehen aretoan puntu itsurik ez dagoenez, bisitariak ezin du grabaketan agertu gabe bigarren gelara igaro. Lau kamera horien erregistroa 2TB-eko disko gogor batean biltzen da HD kalitatean, intzidentzia guztien eguna eta ordua gordetzen delarik, bai eta aretoa itxita dagoenean ere.

Bigarren gelan, kamera zenital batek erakusketa-espazio osoa hartzen du. Kamera honek detekzio-sistema adimentsu bat du eta hainbat prestakuntza eskaintzeko programatua izan da. Hala, kamerak mugimenduan dauden gorputzak hauteman eta bereizten ditu, zenbait parametroren arabera sailkatzen ditu eta haien ekintzak azertu ditzake. Sistema programatu daiteke norbanakoa bereizteko, bakoitzak gelan igarotzen duen denbora neurtu dezake, haien ibilbidea irudikatu dezake eta interes-guneak identifikatu ditzake. Kameraren softwareak kolore-kode batean oinarrituta mugimendua detektatzen dituen markoak erabiltzen ditu eta informazio gehiago ere eman dezake eskura dauden datuen eta programatzeko aukeren arabera.

Hortaz, lehen gelak mugimenduen zenbait irudi sortzen ditu, eta planoen izaeragatik eta hartzen duten espazioarengatik, erakusketa-espazioaren ezohiko irudia eta erabilera erakusten digu; *Exposición*

lanaren kontakizun bideografiko bat, ikusleek saiakeraren aurrean duten erantzuna biltzen duena.

Bigarren gelaren helburua inteligentzia artifizialak zaintza-sistemei eskaintzen dizkien aukerak ikertzea da. Erakusketa-eremua saiakeretako landa gisa hartuta, zaintzarako teknologia berriak aztertzen dira, espazio publikorako eta jende asko igarotzen den zonetarako izan ditzaketen erabilerak. Xedea berrikuntza teknikoak eta egungo zaintza-lanetan erabiltzen diren sistemak ikertzea da (non izaera industrial gailentzen den), izaera ideologikoa, aurreiritzizkoa edo baztertzaila duten erabilerak agerian uzteko. Zaintza-industriako korporazio handien eta neoliberalismoaren arteko aliantza, azken hau botere-instituzio berri gisa ulertuta, zaintzapean eduki beharra dago.

Bi kausetan, aipagai dugun “Zaintza hedatua”⁹ agerian geratzen da hemen teknologian eta balizko erabileratan. *Exposición* gizartearen kontrolerako forma berri horien behatoki bat da artearen zaintzatik abiatuta.

4. gainazala

2. gelako kamera zenitala ez zen egon 1. gelan gertatzen zenaren berri jakin gabe. Lehen gelan sortzen ziren itzalak, ondoko gelara iristen zirenak, mugitzen ziren gorputz gisa ulertu zituen kamerak. Hautemandako objektu bakoitza kolore bateko laukian sartzen zuen,

⁹ *Vigilancia expandida. Disponible actualización Huarte 2017*, publicado en este mismo volumen.

gorputzaren altuerari edo jatorriari buruzko datu absurdoak gehitzen zituen, aurpegiren bat aurkitzen saiatzen zen, eta etengabeko errore horrek ezinezko maskarak sortzen zituen... Forma aldakorrek erotu egiten zuten kamera adeitsua bere onetik ateratzeraino, eta disfuntzio horretan, sortzailea bihurtzeraino.

“Artista ez da Jainko Handia (edo Jainko Handi horren lekuan jartzen dena) imitatzen duen miniaturazko Jainko bat, baizik eta informazioaren eta desinformazioaren joko itsuari joko antagoniko baten bidez aurre egitera konprometitzen den jokalaria bat. Informazio berria ekarriko duen joko baten bidez, alegia.”¹⁰

2. gelan gertatzen zen itzal-joko horren eta Platonen haitzuloaren mitoaren arteko erlazioa begi-bistakoa zen. Plano fisikoaren eta ideien munduaren arteko harremanak saihestu ezinezko hedapena zuen orain “dimentsio gabetasunaren” amildegiaren eta gainazalaren artean. Gorputzaren eta espazioaren artean. Iruditegiaren eta irudien artean.

Baina kontakizunak amaiera egokia izateko guztia prest zegoela zirudienean, guztia konektatu eta ikasbide edo irakaspenen batekin modu erabakiorrean itxiko zuen amaiera bat edo gutxienez etsipenezko asperen bat eragingo zuen (isekarik ez) amaiera bat espero zitekeenean, guztia hankaz gora jarri zen. Guztia ipuinak amaitzen diren bezala amaitzera zihoala zirudienean, honelako kontu txinatar batengandik espero daitekeen bezala, dena korapilatu zen.

¹⁰ FLUSSER, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. 2015. 121 or.

Irudiek eskubideak dituzte eta gai horrek egitasmo honen bukaera suspensean uzten du norabide guztietan adarkatzen den eztabaida bat zabaltzeko, konponbiderik aurkitzen ez duena, irudien gainazala aldaketan baliora modu trakets eta akastun batean tolesten duena. Irudiak kapitalizatuak izan dira eta gainazala merkantzia immateriala bihurtu da.

Kontakizun honekin batera doazen irudiak espekulazio algoritmikoak besterik ez dira. Gaur egun, irudien, testuen, emozioen, gorputzen eta artearen arteko harremanak sortutako eremu berri gisa ulertu behar dugu iruditegia. Azaleko kontakizun honentzat kode irekia duen amaiera baten alde egingo dugu.

4. funtsa

Erakusketa beti sormen prozesuaren azken atala baldin bada, *Exposición* irudiak eta zentzua sortzeko mekanismo bat da. Horrela, lan hau artea sortzeko sistemaren alderantzikatzea da. Erakusketa ikerketaren abiapuntu bihurtu da, eta ez amaiera. Abiapuntu hori ez da erakusketa espazioa baino, hustutzearekin batera zenbait datu ematen dituen espazio bat. Aldi berean, erakusketaren espazio honetatik edo lana hartzen duen arte-zentrotik haratago doazen askotariko erantzunak jasotzen dituzten zenbait galdera egiten ditu. Espazio huts honek (oihartzun eskultoriko saihestezinak dituen, dagoen lurraldea kontuan hartuta) asmo teorikoko hausnarketak proposatzen ditu, izaera

efimeroko esku-hartzeak proiektatzen ditu eta hedapenerako materialak sortzen ditu (irudiak, argazkiak, bideoa, sarea).

Lehenik eta behin, eta aurrez aipatu bezala, lan hau ikerketa bat da egungo zaintza prozesuak, berrikuntza teknologikoak, eta prozesu industrial, militar eta polizialetatik eremu publikora, hiri-eremura eta kultura-eremura zaintza-sistemek izan duten leku-aldaketa aztertzen duena.

Horrez gain, *Exposición* lana abiapuntu bat da zaintza-kamerek hornitutako irudiak erabiltzen baititu, erakusketaren beraren kontakizuna egiteaz gain erakusketaren kontzeptuaren azterketa kritiko bat egiteko; fikzio edo meta-kontakizun bat non irudia, argazkia, post-egia, post-argazkilaritza, zaintza, kontrola, desadostasuna edo gizatasuna bezalako terminoak saiakera literario batean bezala korapilatzen diren. Hori guztia erabiliz testu aske bat sortzen saiatu gara, teoria eta praktika, gogoeta eta ekintza, saiakera eta narrazioa uztartzeko gai dena. Hortaz, erakusketa eta haren inguruko guztia da lan honentzat eskuartean duzun lanaren edukien iturri nagusia. Hustu dugun erakusketa, orain, *Exposición* izeneko argitalpen bat ere bada.



Momento 1: 2017-08-25 18:18:32



Momento 2: 2017-08-25 18:16:25

*Oharra: Testu guztiak, batez ere gainazalei buruzko epigrafeak, Vilém Flusser-en *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* idazlanaren irakurketak iradokitako dira.*

#

Fermín Díez de Ulzurrun

#

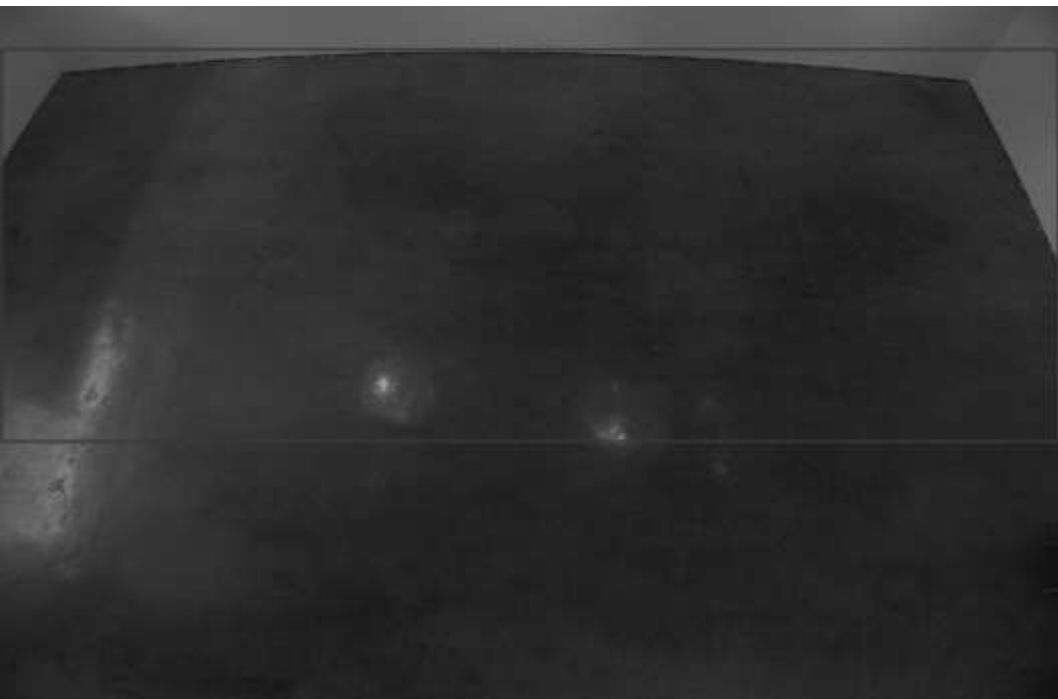
Fermín Díez de Ulzurrun

#información #conocimiento #poder #sabiduria #metadato #estadística
#medición #datososcuros #oil #darkdata #throughput #probabilidad
#exactitud #precisión #fidelidad #mediana #media #numeros #cero
#uno #algoritmo #lógica #simbolico #postfotografía #muestreo #dato
#información #estadística #mediana #desviación típica #basededatos
#muestra #muestreo #modo #modal #file #web #website #p2p #archivo
#motor #metadatos #metacomandos #metabusqueda #software
#hardware #intro #boot #robot #management #programas #system
#prototipo #software #hardware #bit #cc #estructura #dispositivo
#prototipo #archivo #lógico #cajanegra #cuboblanco #nas #variabilidad
#experimento #prueba #inteligencia #inteligenciasocial
#inteligenciacorporativa #query #bigdata #metatexto #biológica
#jerarquico #transaccionales #relacional #tuplos #registro #campos #filas
#columnas #fecha #hora #milisegundo #encapsulado #escenario
#herencia #polimorfismo #interfaz #serendipia #sql #deductivo #modelo
#fenomeno #herramienta #util #inutil #manipulación #estandar
#normalización #estandarización #datamining #capas #niveles
#posterizar #recuento #pixel #commons #procomun #fotografía
#imagen #camara #cam #sensorizar #webcam #red #internet #video
#videovigilancia #paradigma #paradoja #verdad #predictivo #preventivo
#correctivo #regimen #real #virtual #realidad aumentada #comunicación
#representación #social #ok #nok #política #experiencia #praxis #teoría
#trabajo #símbolo #ícono #amenaza #camara #discriminar
#serendigrafía #eugenesia #casualidad #causalidad #estrategia #táctica
#efecto #causa #subfotografía #macro #micro #macrofotografía
#microfotografía #decadencia #estética #experiencia #temporal
#hallazgo #pasado #futuro #realidad aumentada #motordebusqueda
#herramienta #campo #paisaje #campo #contracampo #metacampo
#visual #resistencia #enfoque #exposición #autofocus #distorsión

#represion #realidad #ireal #representacion #documentacion #avatar
#secondlife #limite #capacidad #machinelearning #ia #segmentacion
#driver #encoder #bit #mega #tera #hexa #TB #tactil #sensitivo
#inductivo #capacitivo #reactivo #micro #macro #saturacion
#inteligenciaartificial #virtual #real #compilar #ratio #indicador #pieza
#formal #color #b/n #interfaz #blackmirror #sistemas #fisica #quimica
#biologia #input #output #who #when #where #what #why #tiempo
#espacio #vision #artificial #limitaciones #restricciones #ruido
#preprocesamiento #segmentacion #inteligencia #informacion #sentidos
#propiedades #relevante #util #descripcion #contenido #observador
#ordenador #escena #percepcion #captura #rayosX #bidimensional
#tridimensional #temporal #salida #representacion #etapas #niveles
#banda #espectro #visible #infrarojo #ultravioleta #gradiente #bordes
#lineas #regiones #segmentacion #entes #textura #color #modelos
#secuencial #interaccion #retroalimentacion #sensible #video #señal
#elctrico #escaner #pantalla #captura #evolutivo #histograma #niveles
#paneldecontrol #selfcopyright #copyright #luz #led #espectro #potencia
#calculo #social #distorsion #esfera #geometria #foto #luxometro
#radiacion #irradiar #x #archivo #tiemporeal #postproceso #postarchivo
#tiempo #heuristica #computacion #codigo #codigoabierto #multimedia
#maquina #machinelearning #pensamiento #imitar #capacidad
#teoriadelascatastrofes #redesneuronales #pensamiento #racional
#irracional #codigofuente #morfologico #sintaxis #semantica #reglas
#normas #casebasedreasoning #emulador #cibernetica #bionica
#algoritmosgeneticos #logicaformal #artefacto
#inteligenciacomputacional #chatbot #propiocepción #interocepción
#nocepción #loop #if #do #for #repeat #inicio #fin #memoria
#polisemia #lenguaje #sintaxis #pragmatica #conexion #test #execute
#data #dron #neuron #bias #capability #repetibilidad #reproducibilidad
#ecuación #library #blackbox #whitecube #diodo #ultrasonidos
#giroscopio #multidimensional #puntodevista #oclusion #escala
#deformación #numérica #alfabética #algorítmica #espacial #hipotesis
#teoria #praxis #trial #indice #ratio #value #telecomunicaciones
#informatica #contexto #navegador #ciclodevida #creacion
#manipulacion #destruccion #servidor #diplay #fusion #reutilizacion
#tecnologia #politica #darkdata #fisica #reflexion #refraccion #angulo
#trigonometria #interferencia #difraccion #polarizar #catadioptico #color
#b/n #elipsoida #senoidal #interferencia #luz #espectral #hiperespectral
#fotoelectrico #fotoluminescente #fotones #transmitancia #anisotropia

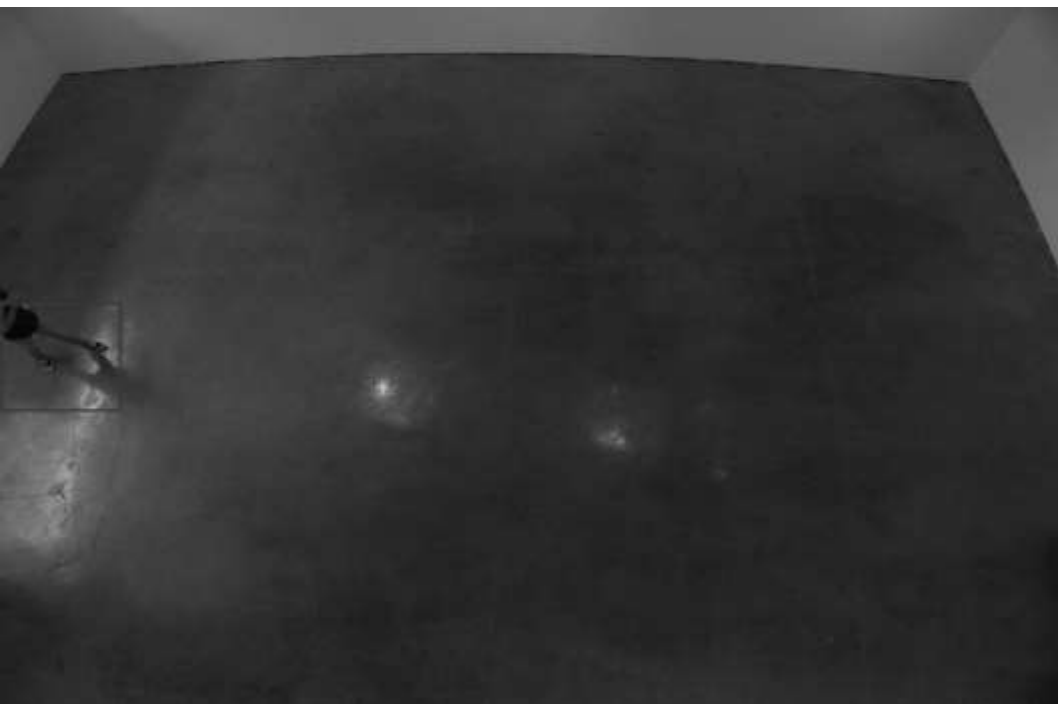
#onda #proyeccion #aberracionoptica #aberracioncromatica #espejo
#microscopio #telescopio #lente fotografica #lenteacromatica
#lenteapocromatica #lentesuperacromatica #lenteasferica #termometro
#transductor #celuladecarga #termopar #precision #fabrica #industria4.0
#centro #estereoescopia #luzestructurada #multicamara #tof #kinect
#regresionlogica #logicadifusa #categorization #generative
#discriminative #oclusio #scale #background #recognition #variation
#training #classifier #location #appearance #representation #clutter
#hybrid #invariances #subpixel #recognition #probabilistic #linearidad
#ccd #cmos #potenciometro #galgaextensiometrica #tacometrica
#giroscopo #termistor #fotodiodo #fotorresistencia #fototransistor #rele
#analogico #tomometome #fuentedealimentacion #automata #medio
#autonomo #gps #iterativo #probabilistico #radar #lidar #ortofotos
#multitarea #nucleo #kernel #batch #driver #bufe #spool #memoria
#interfaz #cpu #codigo #codigoabierto #mododefallo #specifications
#preventive #predictive #crash #stresstest #performance #cloud #app
#mobile #database #gif #jpg #bmp #swf #superposicion
#descomposicion #iso #tool #metafotografia #metadatos #metaverdad

20170825_100225-746 633 526 39



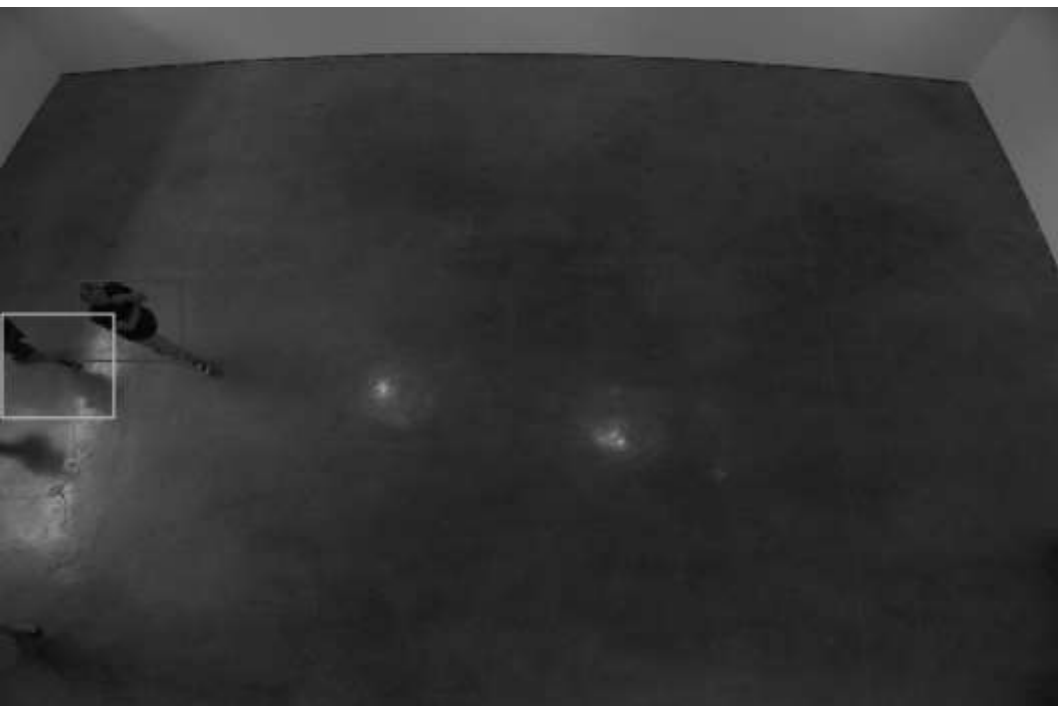
20170825_103342- 902 1617 511 74

•

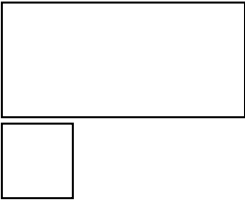


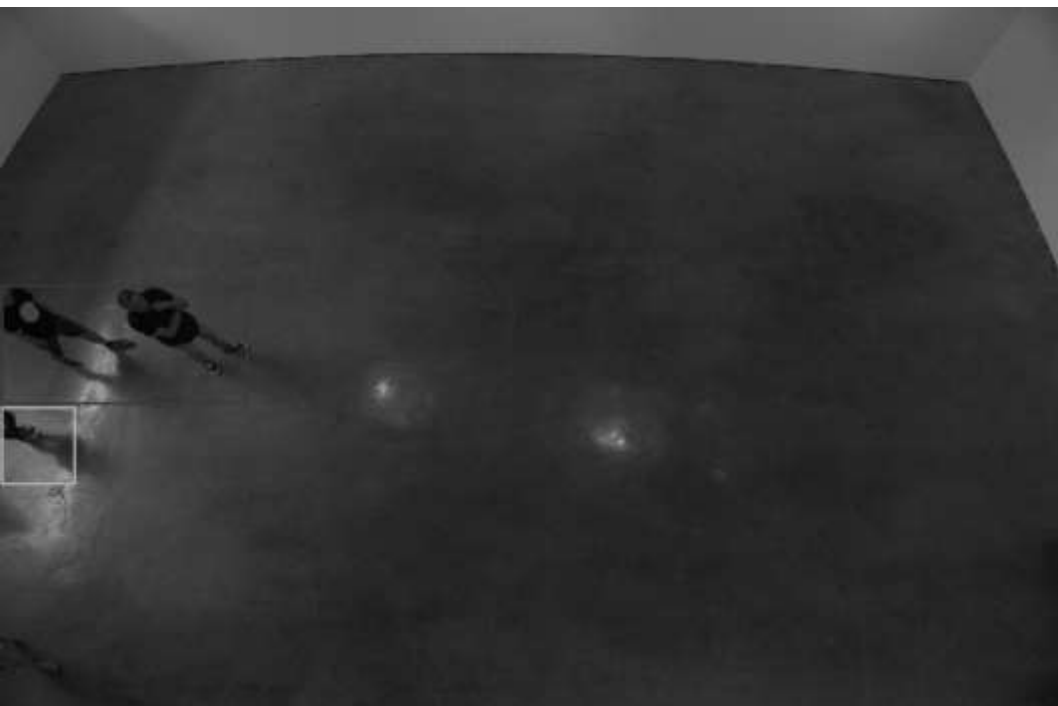
20170825_103345- 566 1624 457 157 523 70



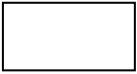
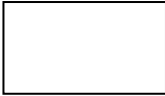


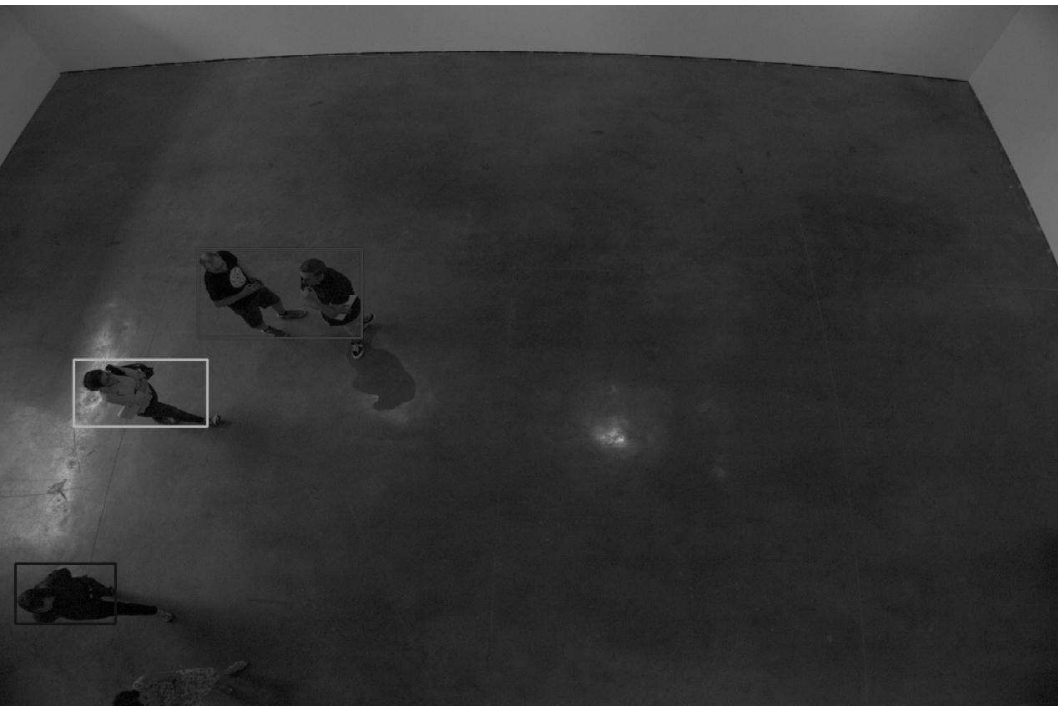
20170825_103346- 352 1626 492 151 640 46



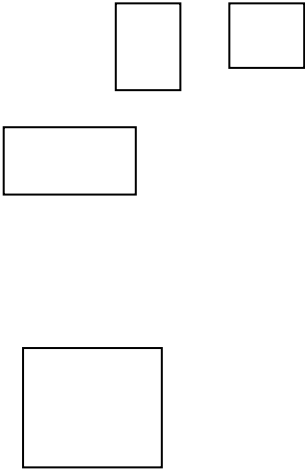


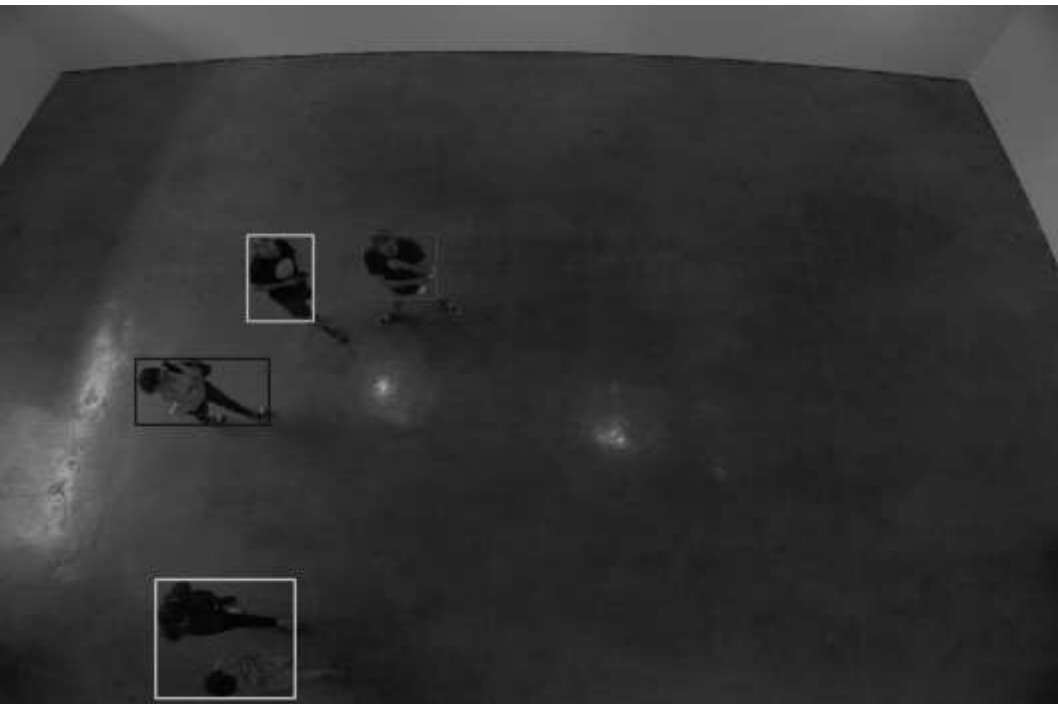
20170825_103349-394 1634 421 338 566 1698 59 7 9



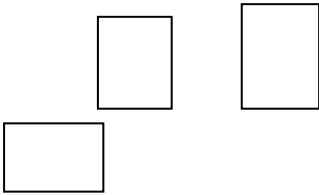


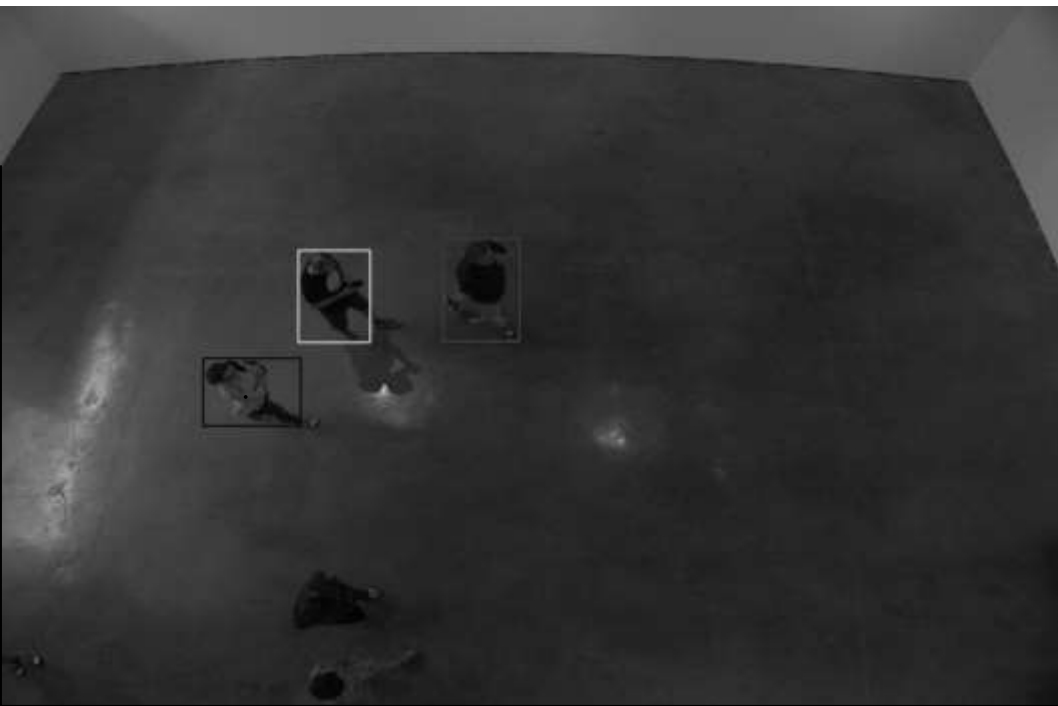
20170825_103350-555 1637 381 482 398 338 5 64 2 44 9 24 27 2



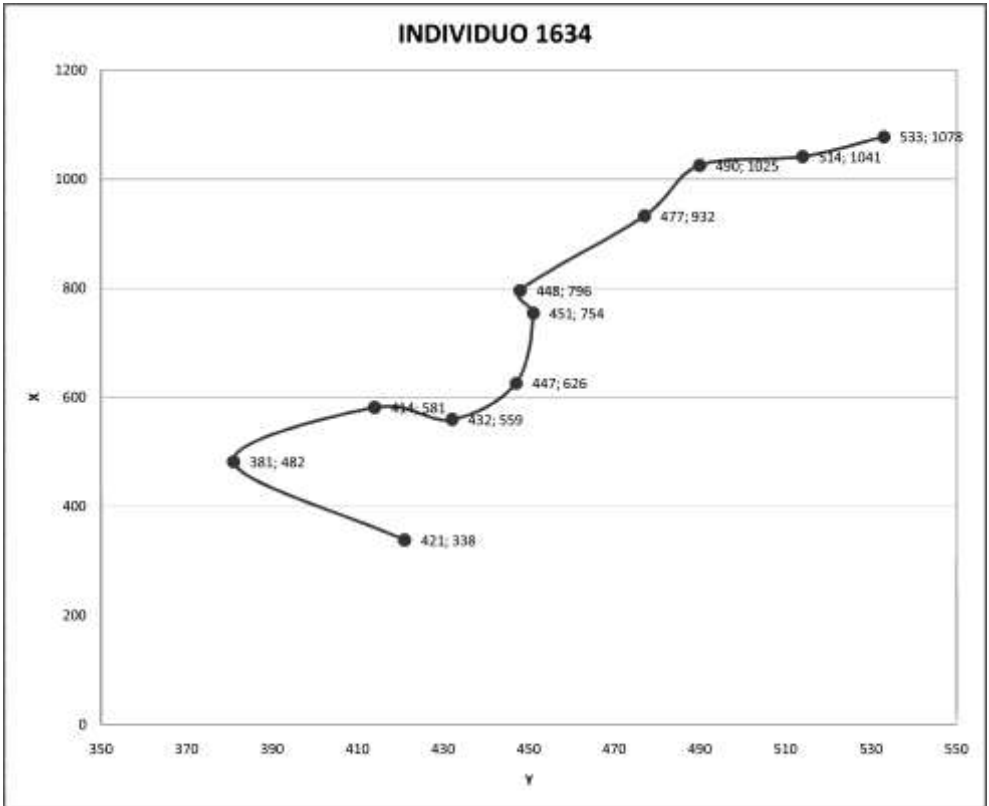


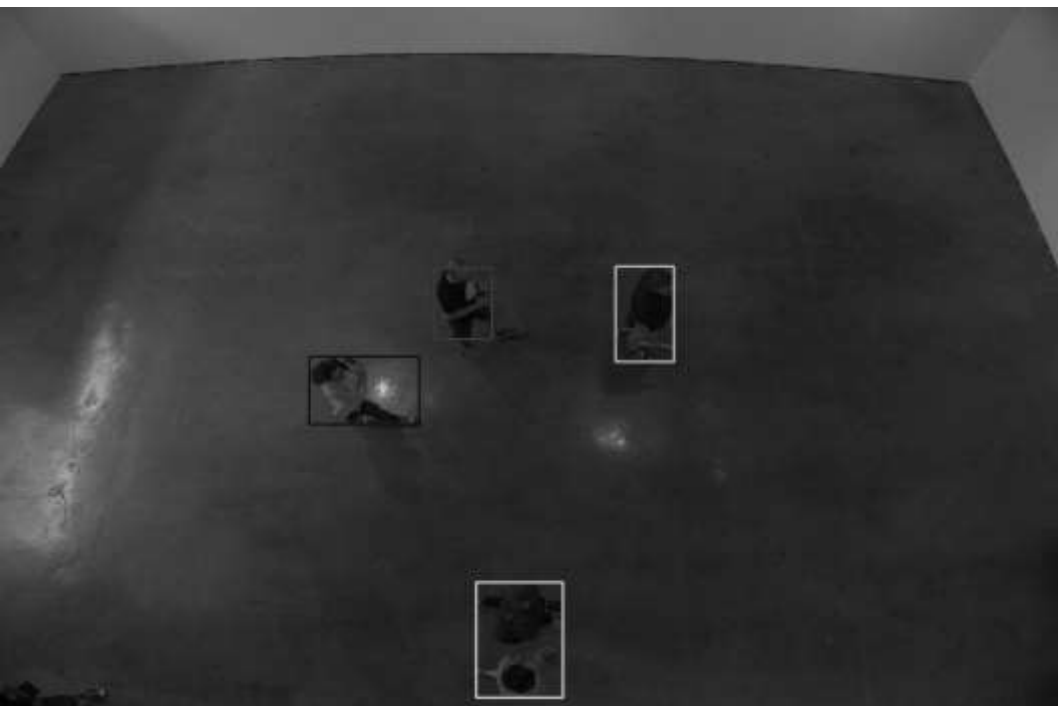
20170825_103351-763 1640 414 581 424 403 5 63 3 4



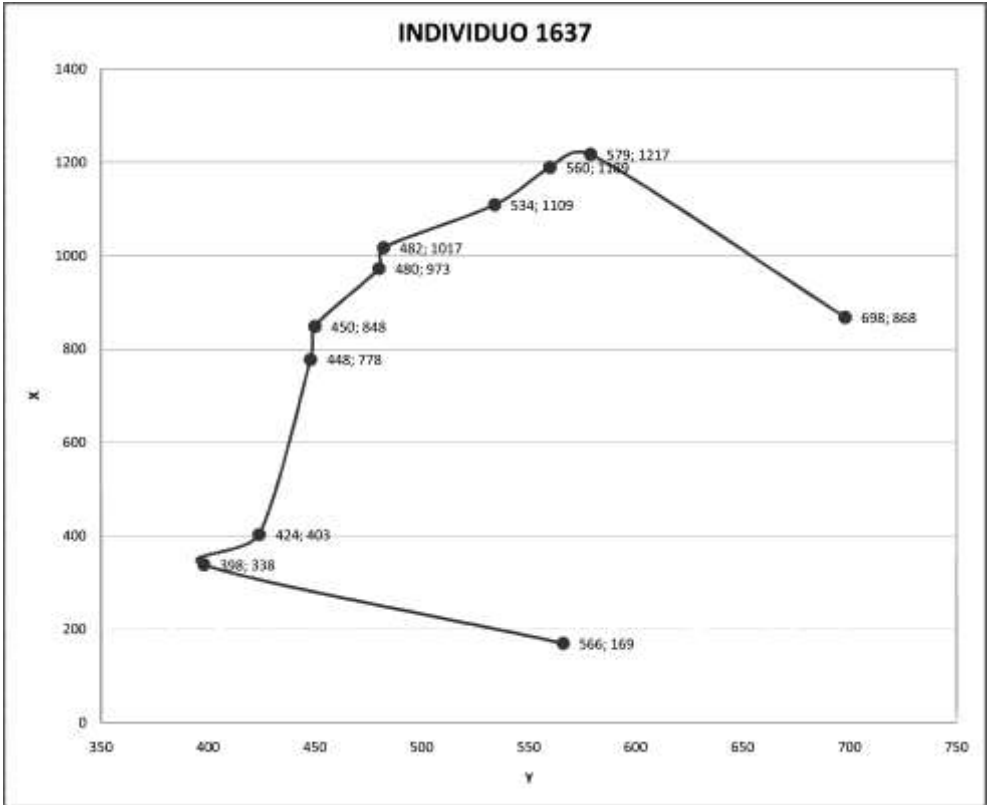


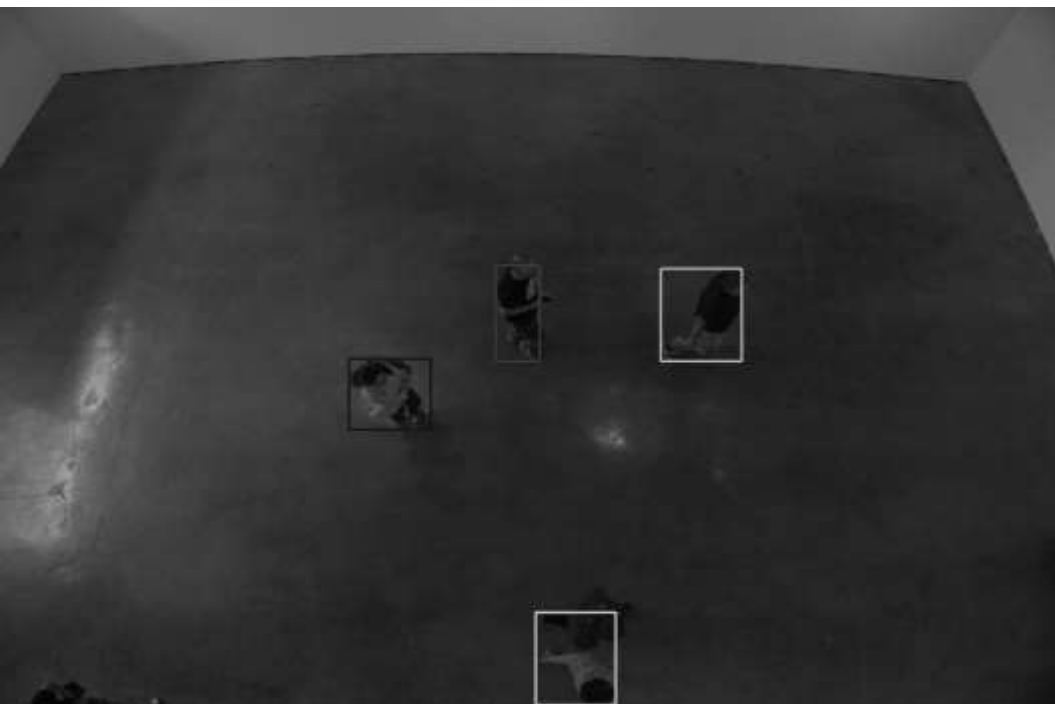
20170825_103353- 668 1645 432 559 448 778 5 59 4 39 9 23 62 7



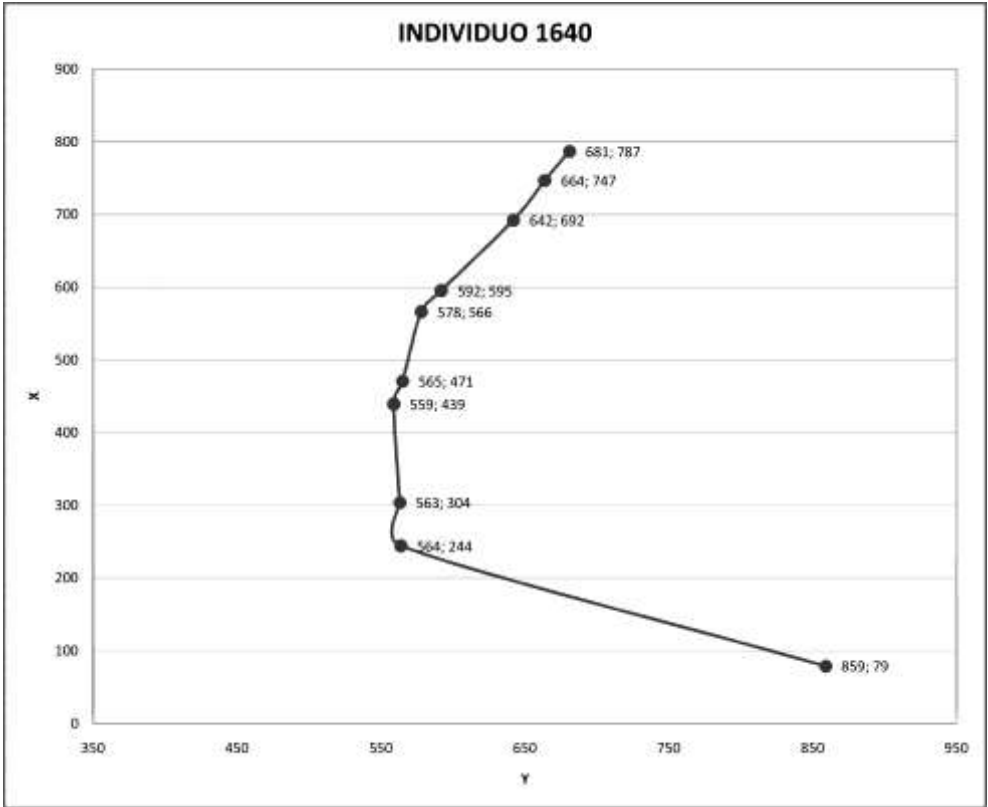


20170825_103354-423 1647 447 626 450 848 5 65 4 71 9 52 69 6



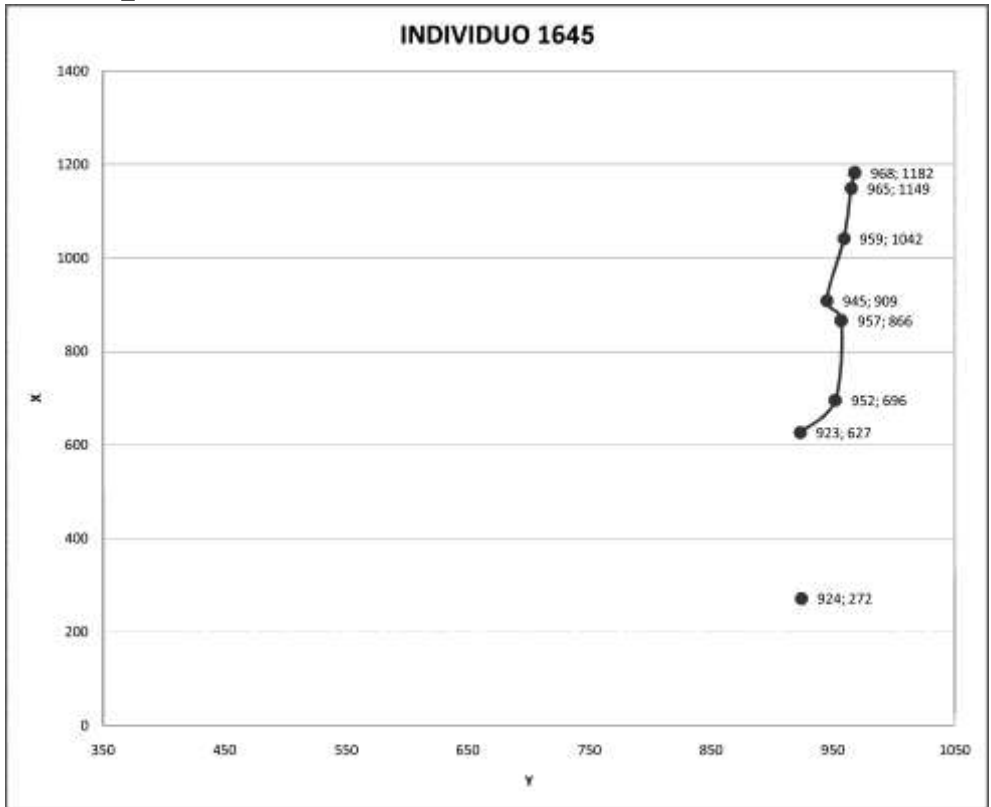


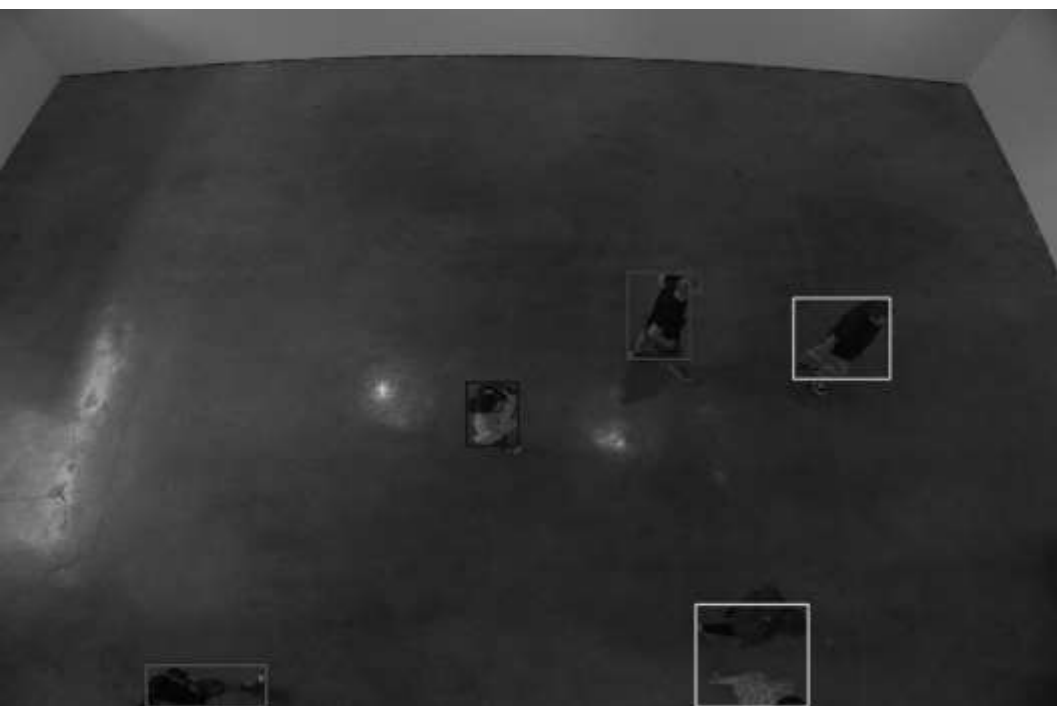
20170825_103355-925 1651 451 754 480 973 5 78 5 66 9 57 86 6



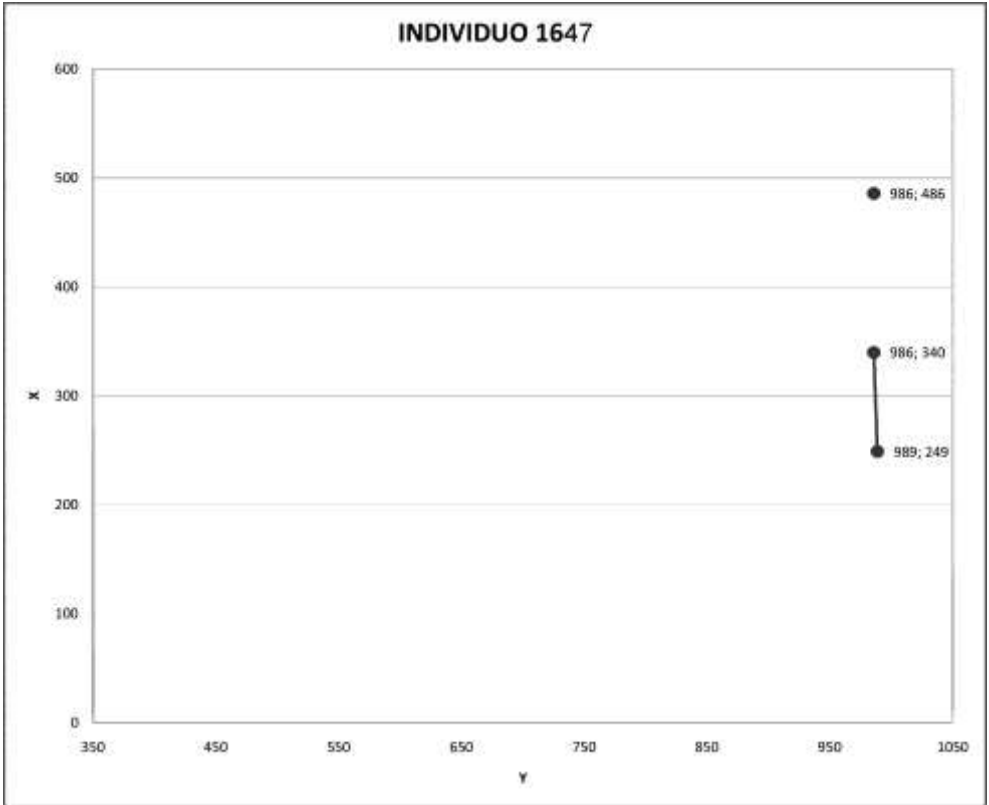


20170825_103356-326 1652 448 796 482 1017 592 595 945 9 09 98 9 24 9



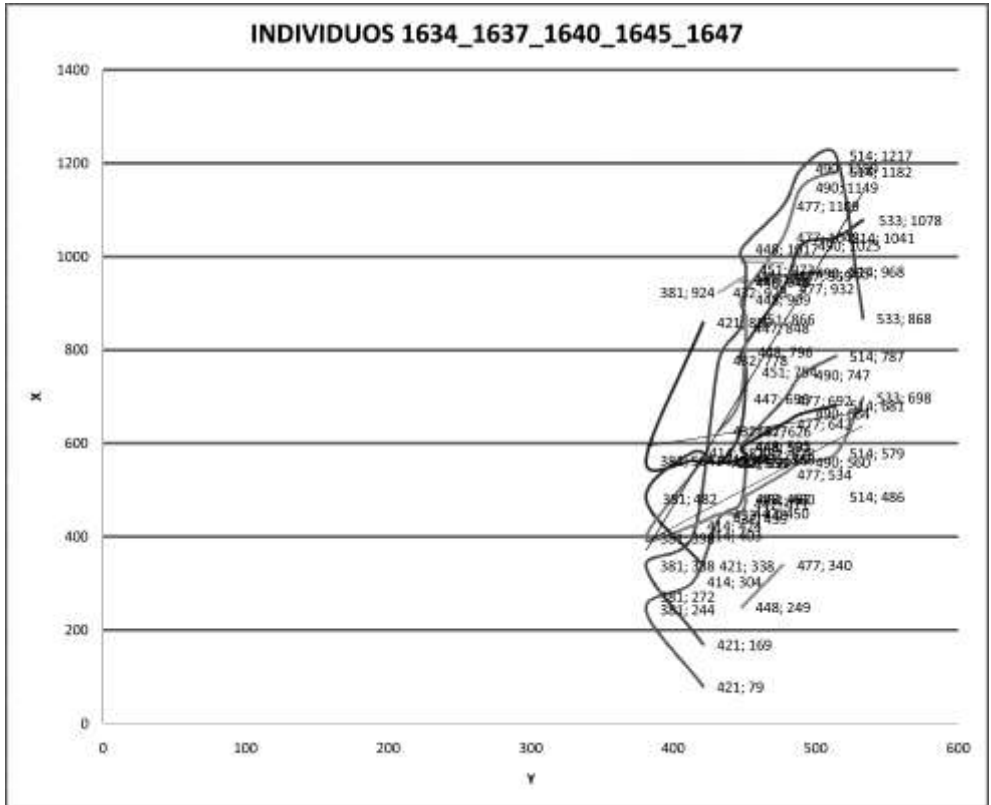


20170825_103357-857 1656 477 932 534 1109 642 692 959 1 042 9 86 3 40

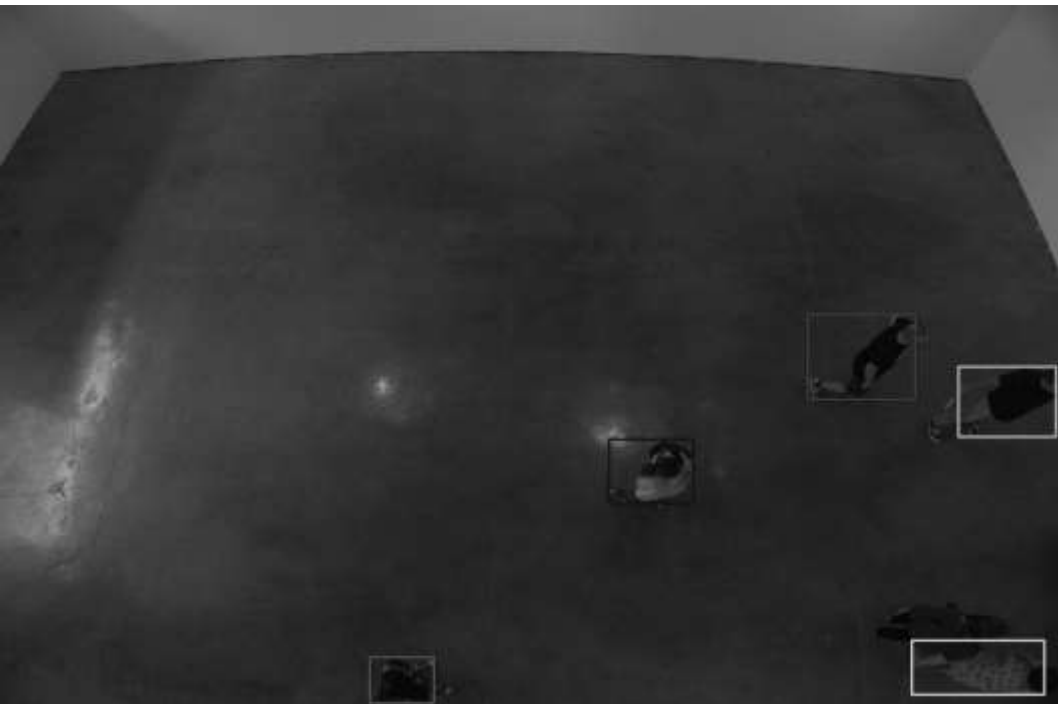




20170825_103358-966 1659 490 1025 560 1189 664 747 965 1149







```

}, {
  "timestampMs" : "142385138",
  "latitudeE7" : 428094445,
  "longitudeE7" : -16474756,
  "accuracy" : 2175
}, {
  "timestampMs" : "14238512",
  "latitudeE7" : 428094445,
  "longitudeE7" : -16474756,
  "accuracy" : 2175
}, {
  "timestampMs" : "14238512",
  "latitudeE7" : 428094445,
  "longitudeE7" : -16474756,
  "accuracy" : 2175,
  "activities" : [ {
    "timestampMs" : "14238512",
    "activities" : [ {
      "type" : "still",
      "confidence" : 81
    } ],
    "type" : "inVehicle",
    "confidence" : 15
  } ],
  "type" : "onFoot",
  "confidence" : 3
}, {
  "type" : "unknown",
  "confidence" : 3
}

```



Nota: los datos presentados en las páginas 82 y 83 son una muestra de los datos de ubicaciones de los que dispone Google del artista Fermín Díez de Ulzurrun.

Metafotografía / Metaarchivo / Metaverdad

Fermín Díez de Ulzurrun

Metafotografía / Metaarchivo / Metaverdad

Fermín Díez de Ulzurrun

METAFOTOGRAFÍA[®]

La fotografía postprocesada como dato por sistemas de Inteligencia Artificial.

El concepto de metafotografía se define como el proceso o procesos enunciados como algoritmos en los que la propia morfología de la imagen es descompuesta en base a diversas estrategias y herramientas que la pre-procesan, procesan o post-procesan como dato. La metafotografía sacrifica toda representación vinculada a la fotografía y postfotografía proponiendo un modelo de representación numérica que, como dato, la reprovee de un significado objetivo, necesario para categorizar informaciones a nivel simbólico, sub-simbólico o lógico operando en la propia subestructura de la imagen o en su archivo.

METAARCHIVO

Modelo de archivo en el que el almacenamiento masivo de imágenes, datos o resultados asociados a estas es soportado con el objetivo de ser re-procesado o post-procesado en un espacio temporal presente o futuro, utilizando herramientas/algoritmos de nueva generación o regenerados a un nivel superior, con el objetivo de extraer otros tipos de informaciones o resultados.

METAVERDAD[©]

La verdad construida en base al postprocesado de datos asimilada como razonablemente aceptable.

Metaverdad puede ser definida como el resultado de postprocesado de metadatos en entornos de análisis complejos, en los que la utilización de herramientas de procesamiento de datos a diferentes niveles, revelan resultados difícilmente asumibles como absolutos, pero que bien por la utilización de herramientas que son optimizadas constantemente bien por la retroalimentación constante de más datos e informaciones o por la propia intencionalidad en el diseño de esas herramientas son asumidas como razonablemente aceptables.

Metafotografía / Metaarchivo / Metaverdad

Fermín Díez de Ulzurrun

METAFOTOGRAFÍA[®]

Argazkia, Adimen Artifizialeko sistemen bidez post-prozesatutako datu gisa.

Meta-fotografia prozesu bat edo prozesu multzo bat da non zenbait algoritmok irudiaren morfologia deskonposatzen duten askotariko estrategiatan oinarrituta eta irudia datu gisa aurre-prozesatu, prozesatu eta post-prozesatzen duten tresnak erabiliz. Meta-fotografiak argazkilaritzari eta post-argazkilaritzari lotutako adierazpen orori uko egiten die, datu gisa esanahi objektibo bat hartzen duena zenbakizko adierazpen bat proposatuz, zeina beharrezkoa den maila sinbolikoan, azpi-sinbolikoan edo logikoan informazioa sailkatzeko, irudiaren azpiegituran edo honen artxiboan lan eginez.

METAARCHIVO

Artxibo-eredu bat da non irudien, datuen edo horiei lotutako emaitzen metaketa masiboa laguntzen den, orainean edo etorkizunean tresna/algoritmo berriak edo maila altuagoan berrizatuak erabiliz bir-prozesatuak edo post-prozesatuak izateko, bestelako informazioa edo emaitzak ateratzeko helburuarekin.

METAVERDAD[©]

Datuen post-prozesuaren bidez eraikitako egia, nahiko onargarrizat hartzen dena.

Metaverdad edo meta-egia analisirako ingurune konplexuetan ematen den meta-datuen post-prozesuaren emaitza gisa uler daiteke. Datuak maila desberdinetan prozesatzeko tresnen erabilerak absolututzat hartzea zaila suertatzen den emaitzak sortzen ditu, baina eten gabe hobetuak diren tresnak erabiltzen direnez, izan datuen eta informazioaren etengabeko atzeraelikaduragatik izan tresnen diseinuaren intenzionalitatearengatik, emaitza horiek nahiko onargarrizat hartzen dira.

Vigilancia expandida. Disponible actualización “Huarte 2017”

Arturo / fito Rodríguez Bornaetxea

Vigilancia expandida.

Disponible actualización “Huarte 2017”

Arturo / fito Rodríguez Bornaetxea

La idea de control social ha dado acceso a un amplio campo de especulación en el que se dirimen las diferencias entre poder, imagen y prácticas artísticas comprometidas. Sin embargo, esta vía, que puede parecer recurrente y excesivamente transitada, tiene la capacidad de conducirnos siempre a territorios en donde se ensayan nuevas formas de enunciación política y en donde el arte establece nuevas relaciones con la circunstancia social. El escenario actual, que incorpora a la vida cotidiana nuevos dispositivos de control (*hardware* y *software*) plantea asimismo nuevas cuestiones y desafíos. Por ello, nunca está de más volver sobre este territorio para actualizar algunas de sus convenciones y vigilar (vigilando al vigilante), sus desarrollos tecnológicos y relacionales¹¹.

Existen inevitables lugares comunes a la hora de abordar el tema de la vigilancia. El principal punto de partida se sitúa en torno a la idea de panóptico, que proyecta el concepto arquitectónico de J. Bentham en el análisis del poder realizado por M. Foucault para describir las

¹¹ El presente texto parte de la investigación realizada por Fundación Rodríguez y Zemos98 para la exposición *Panel de Control. Interruptores críticos para una sociedad vigilada*, llevada a cabo en el Centro de Arte de Sevilla (C.A.S.) en 2007. Se actualizó para la presentación llevada a cabo en la Facultad de Bellas Artes de Valencia el 2 de mayo de 2013, en el marco de las jornadas *Post - vigilancia y control de las subjetividades* organizadas por el grupo de investigación “Espacio urbano y tecnologías de género”. Hoy, el texto es revisado y actualizado con motivo de *Exposición*, un proyecto de Fermín Dz. de Ulzurrun y Arturo / fito Rodríguez en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte (agosto-septiembre 2017).

sociedades disciplinarias. Otras lecturas parten de la obsesión taylorista de vigilar a los trabajadores en la búsqueda del máximo rendimiento y llegan hasta nuestro imaginario colectivo gracias a la novela de Orwell, según el cual el futuro sería un mundo sujeto a la mirada perpetua del Gran Hermano.

Un Gran Hermano convertido ya en espectáculo mediático que adquiere con el tiempo nuevos y, paradójicamente, artificiosos formatos de *reality show*, pero también de sumisión a las redes sociales.

Veremos que en el tránsito de la idea de panóptico (un vigilante nos ve a todos desde la oscuridad) a la de sinóptico (todos miramos a unos pocos en un mundo- espectáculo), queda retratada una sociedad que acumula con el tiempo diferentes capas de vigilancia y de control; capas que se superponen en una suerte de tejido cada vez más tupido y más pesado que recae sobre la circunstancia social, cualquiera que sea su cultura o su desarrollo. En realidad, hoy en día todxs nos miramos a todxs, todxs nos vigilamos a todxs, y nuestra voluntaria entrega a la vigilancia opera en niveles de conciencia que solo pueden tratarse con las herramientas conceptuales y tecnológicas que ofrecería una verdadera disidencia cultural.

En el panóptico, la evidencia de la disciplina da sentido al poder, mientras que en el sinóptico la idea de consumo se pliega a la de disciplina, pues el consumo no deja de ser una forma de dominación. En ambos casos se trata de crear subjetividades funcionales para el sistema: subjetividades productivas en un caso y subjetividades ansiosas

en otro, según sea el área geopolítica o el “espacio-tiempo” en que estas se provocan; pero se trata de una producción de subjetividades sincronizada y armonizada con el objeto de mantener en marcha una máquina capitalista que lleva demasiado tiempo a punto de reventar. En esa *Crisis As State of Capitalism* en la que vivimos, las formas de vigilancia se han sofisticado de manera especialmente despiadada. La actualización de la vigilancia se expresa hoy a través del banóptico (del inglés “*ban*”: exclusión) y se aplica a los marginados globales mediante tecnologías de elaboración de perfiles; se trata de actuar sobre aquellas personas que se considera deben ser objeto de una vigilancia estricta. Estos instrumentos de vigilancia tienen por objeto “mantener lejos” en vez de “mantener adentro”, como hacía el panóptico. Si la preocupación principal de nuestro tiempo es la seguridad (fruto del miedo global), y no tanto la necesidad de disciplinar, como sucedía con el panóptico, el papel de estas tecnologías de vigilancia no es otro que levantar muros. Dicho de otro modo, la tecnología de vigilancia actual se centra por un lado en el confinamiento, en el control del “adentro” y por otro lado en la exclusión, en mantener a los individuos más allá de la valla, en mantener el control sobre los límites, remarcando el sentido del “afuera”. El estado de excepción convertido en norma al que se refería Giorgio Agamben, da lugar a estos nuevos campos de concentración, conocidos, reconocidos y retransmitidos, aceptados, en fin, por nuestra sociedad con verdadera infamia. Estos nuevos campos de concentración no son más que el resultado de estas nuevas formas de vigilancia de sentido banóptico.

La videovigilancia como género.¹²

Las propuestas artísticas que han hecho uso de las imágenes de videovigilancia son muchas y muy variadas. Su especificidad plantea casi un subgénero dentro del vídeo de creación y sus derivaciones esbozan todo un campo de análisis del fenómeno de la vigilancia.

Pero lo que aquí nos interesa destacar es la posibilidad de un viaje de ida y vuelta, un tránsito que nos llevaría “de dentro afuera”, para volver a un adentro profundo e íntimo. Intentaremos explicar este proceso.

En muchos de los trabajos pioneros del vídeo se explora a través de los circuitos cerrados de televisión (CCTV) la percepción del “espacio-tiempo”, pretendiendo demostrar la capacidad tecnológica de modificar la realidad.

Los trabajos de Bruce Nauman *Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room* (1969) o *Live Taped Video Corridor* (1970) son prueba de ello.

De igual modo algunos de los trabajos de Dan Graham, como *Time Delay Room* (1974), inducían al espectador a una exploración perceptiva y psicológica de lo público y de lo privado, de la audiencia y del *performer*, poniendo en observación conceptos como objetividad y subjetividad. Los espejos y la tecnología vídeo en las creaciones de Dan Graham suscitaban una autoconciencia en el

¹² Publicado en 2001 por Fundación Rodríguez en el contexto de *Videoscopia* (una iniciativa de Jordi Martorell y Llidia Porcar), este texto se revisó para su primera publicación en *Panel de Control*, en 2007 (<http://publicaciones.zemos98.org/panel-de-control-interruptores>), más adelante ha sido retomado en algunas de sus partes para otras publicaciones y todavía seguimos revisándolo a día de hoy; así es la alianza entre la tecnología, la vigilancia y las formas textuales, una suerte de estresante tiranía que necesita actualizarse constantemente.

participante y creaban ambientes en los que el espectador podía verse a sí mismo y contemplarse dentro de la propia obra. Esta suerte de inmersión que ahora sería etiquetada de “performativa” abría nuevas posibilidades a la integración de otras disciplinas. Todos estos trabajos tenían en su momento, y en el contexto de la galería, una connotación crítica inherente a través de la mera presentación en la sala de las herramientas tecnológicas de control, que llegaban al ámbito social para quedarse definitivamente. El objetivo era la reconstrucción de la fenomenología del ver, de aquellos aspectos fenomenológicos ligados a espacios arquitectónicos concretos, para llevar la característica tecnológica a un concepto ampliado del panóptico. Porque es precisamente este concepto arquitectónico de J. Bentham, proyectado en el análisis del poder realizado por M. Foucault para describir las sociedades disciplinarias, en donde encontramos un gran paisaje de lugares comunes (y no menos disciplinarios) y que son reiteradamente explorados cuando se afronta el tema del control desde el campo del arte.

Pero lo que queremos destacar aquí (y que constituye uno de los principales planteamientos de la presente *Exposición* del Centro de Arte Contemporáneo Huarte), es que mientras las tecnologías de control supusieron un tema preeminente para muchos autores y autoras, fue el propio sistema del arte el que sucumbió a las sofisticadas formas de vigilancia que se estaban implementando en todos los órdenes de lo social. Porque aquella tecnología que se exponía como una investigación fenomenológica y que exigía un reposicionamiento de la figura del

espectador, y de algún modo una reactivación de los resortes sensoriales y conceptuales de su figura en el entramado comunicativo del arte, pasando de ser mero espectador a usuario, aquella tecnología, decimos, había llegado para quedarse definitivamente (también) en las galerías y en los museos. Aquello que se mostraba como un fenómeno exógeno, casi como una ingenua recreación de las posibilidades tecnológicas de un nuevo mundo cibernético, suponía de algún modo la instauración de la exposición artística como mecanismo de control, posibilitando un nuevo régimen de sinóptico / banóptico al interior mismo del sistema del arte.

A partir de ese momento las cámaras de vigilancia quedaron instaladas en los espacios del arte; su dispositivo, más o menos visible, se incrustó en el paisaje vigilado de las relaciones sociales y de la cultura; su presencia condicionó la participación del espectador y de sus actuaciones. La privatización del espacio público que tuvo lugar de manera paulatina en el ámbito urbano a través de las tecnologías de control llegaba al espacio público-privado de la galería para convertirlo en un espacio vigilado y controlado. La libertad creativa quedaría desde ese momento sometida, en cierta medida, al control sobre su interacción. Las obras, vigiladas; el público, vigilado, y vigilados los vínculos generados a partir de la experiencia estética, más acá de la delectación y más allá de la polémica.

Hoy la vigilancia vive en la exposición artística con la misma naturalidad que en el supermercado o en la entidad bancaria, y esta circunstancia debe hacernos reflexionar sobre lo que supone en todos los niveles del sistema artístico, desde la producción pasando por la mediación y

llegando hasta la exhibición y difusión, pasando por todo el entramado comunicativo y relacional que pone en marcha el dispositivo de la exposición.

Actualmente, las posibilidades de programación que ofrecen las tecnologías de vigilancia, como es el etiquetado de personas, el reconocimiento facial, el trazado de recorridos por el espacio o el tiempo que se detienen los individuos en un lugar determinado, cuestiones que reflejan comportamientos o hábitos de consumo, son extrapolables al ámbito del arte y la cultura. La exposición es un territorio controlado, los hábitos, las preferencias del público en base a tiempos y distancias recorridas, pueden determinar programaciones o líneas de actuación al igual que sucede en el terreno comercial. Las innovaciones en la denominada inteligencia artificial aplicada a las tecnologías vigilantes tienen todavía mucho que decir en sus relaciones con las políticas culturales. Más allá del *gadget* contador de personas, estas tecnologías abren la puerta a una renovada “tiranía de las audiencias” (Bourdieu) en el campo de las exposiciones y parecen encarar una cuestión de mucho mayor calado, la imposición de gustos, modas y estilos, pero no mediante el influjo de la élite de *influencers*, sino mediante el despotismo algorítmico ¿superficial o cuestión de fondo?

Un cambio cualitativo supone la traslación de este mecanismo de vigilancia desde los espacios cerrados, privados, domésticos, a los espacios abiertos, al espacio público. La progresiva implantación de las

cámaras de vigilancia en espacios urbanos, lugares de trabajo, de consumo y de ocio, convierte ya en invisibles estas máquinas de visión. Se trata de dispositivos cuya intención es conocer nuestros hábitos, nuestros movimientos o nuestros "tics", pero también nuestros deseos o intenciones. Así, desde el interior del espacio arquitectónico la vigilancia se traslada al exterior, al espacio público.

El film *Der Riese* (1983), del director Michael Klier, es una extraña y fantástica sinfonía que se inventa a sí misma justo detrás de los ojos de quien la ve. Realizada íntegramente con imágenes suministradas por cámaras de vigilancia de algunas ciudades alemanas, la trama se ilumina progresivamente de significado y adquiere intensidad en su realización con la mezcla voluptuosa de Wagner, Mahler, Rachmaninoff o Khachaturian.

Según Virilio, con las tecnologías de la percepción y de la representación, se produce una mecanización de la percepción que no sólo afecta a la percepción misma, sino también a su procesamiento (el lugar de la formación de las imágenes mentales y el de la consolidación de la memoria natural) y consecuentemente a su interpretación, es decir, al sentido mismo de realidad, de modo que estaríamos ante una serie de factores capaces de manipular la conciencia. De algún modo este "querer saber", convierte a la persona observada en personaje por efecto de una mirada "ficcional" y ansiosa de desenlaces. Así funciona la realización de *Der Riese*, de un modo íntimo, poniendo en marcha como en pocos otros films el sistema operativo de la subjetividad. La interiorización del

lenguaje fílmico normativo tiene aquí un claro ejemplo de su enorme alcance. Sabíamos que el montaje de las películas tiene lugar en el entendimiento, pero cuando el entendimiento se adelanta a las imágenes, los desenlaces pueden llegar a ser muy caprichosos.

Santos Zunzunegui se refiere así a la película de Klier: “*«Der Riese» funciona como ese espacio donde un ojo impersonal y variable - evacuación de la idea del autor y narrador- se limita al registro de una serie de acontecimientos que a través de su contigüidad -reedición en el área electrónica del efecto Kulechov cinematográfico- funcionan como el lugar de generación de una pura apariencia de relato”.*

Der Riese nos provee de multitud de citas visuales, de guiños y de interrogantes sobre nuestro punto de vista, sobre la cualidad de nuestra mirada y sobre la construcción del relato a partir del caudal de información que proporciona un ojo invisible y omnividente.¹³

También en 1983 Bill Viola realiza *Reverse TV. Portraits of Viewers* anunciando ya un salto de eje conceptual que va a ser fundamental. Viola invierte la posición y la mirada del espectador de televisión en una serie de cuarenta y cuatro retratos de personas en sus salas de estar que miran en silencio el televisor. Producido para la televisión en abierto, los segmentos originales de un minuto fueron insertados sin previo aviso durante el flujo televisivo. Viola subvierte el tiempo y el espacio de la televisión, ya que la duración prolongada de estos retratos en tiempo real

¹³ Arturo Fito Rodríguez. 2007. *Der Riese, una película de Michel Klier (y un intento de dar significado al término «post-videovigilancia»)*.

<http://publicaciones.zemos98.org/panel-de-control-interruptores>

interrumpe el campo espacial y temporal de la programación de televisión. Ahora es la televisión la que mira a sus espectadores, y así, los espectadores se ven a sí mismos como espectadores. El camino que va del uso fílmico que hace Klier al uso televisual que hace Viola es bien elocuente, pues las formas de recepción son bien diferentes. Ahora, ese ojo omnividente ha entrado en el espacio privado, en el espacio doméstico, para no salir jamás.

Trabajos como *Faceless* (2007), de Manu Luksch¹⁴ incide en esta cuestión del ojo omnipresente. Mediante una bella y extraña ficción en la cual la propia autora asume el papel protagonista, se nos anuncia el inmenso y delicado potencial que existe en la apropiación de las imágenes ajenas (las imágenes grabadas por las cámaras de vigilancia de la ciudad), en su procesamiento y en su administración.

Hoy, la superficie de las imágenes de la videovigilancia sigue teniendo una textura diferencial. A pesar de la alta resolución de las grabaciones, existen tiros de cámara, ubicaciones, cadencias de movimiento (cuando no datos incrustados en pantalla) que siguen haciendo reconocibles estas imágenes. En el relato de la vida urbana, estas grabaciones, provenientes de la seguridad vial, de bancos o de comercios, tienen una presencia destacada. La superficie de las imágenes vigilantes ha llegado a ser entendida como parte de una cierta textura de la vida cotidiana, y su

¹⁴ En *Faceless* (2007) Manu Luksch utiliza la ley que, en el Reino Unido, permite a los ciudadanos requerir y usar imágenes donde éstos han quedado registrados, con la condición de que, si aparecen más personas, y para proteger la intimidad de éstas, se borre o elimine su rostro.

aceptación incluye el crédito en todo aquello que narran, un crédito que puede llegar a ser fatal.

Las nuevas tecnologías nos indican que la videovigilancia ha atravesado el espacio urbano e incluso llega a atravesar nuestros propios cuerpos (como lo supo ver Mona Hatoum en *Corps étranger*, 1994)¹⁵. Podemos decir así que del CCTV hemos saltado al espacio público pasando por el ámbito doméstico, algo que tendría su fundamento en los dispositivos visuales que incorporan los equipos informáticos actuales: *webcams* que nos conectan visualmente con otros espacios cerrados y domésticos, pero también con distantes espacios públicos. Por tanto, del espacio cerrado y de su circuito cerrado de visibilidad hemos saltado a la red, que es el espacio público que se incrusta en nuestro espacio privado a través de la pantalla. Este viaje que proponemos cierra de alguna manera el régimen de visibilidad en el que se ha basado el sistema disciplinario para abrir un nuevo campo en el que lo visual será solo una parte de los nuevos sistemas de control.

Algoritmos vigilantes

La entrada en el territorio sinóptico, introduce nuevas variables que conviene analizar desde nuevas perspectivas (aunque el uso mismo de la palabra “perspectiva” evidencia una forma simbólica de lo visual de ecos pre-modernos).

¹⁵ En *Corps étranger*, Hatoum proyecta en el suelo de una cabina cilíndrica uno de los autorretratos más singulares de la historia del arte, un viaje endoscópico por su propio cuerpo.

En 2011, Kyle McDonald va más allá del trabajo *Reverse TV. Portraits of Viewers*, de Viola y lleva a cabo *People Staring at Computers (Gente Mirando a Ordenadores)*. Durante varios días el autor se había dedicado a visitar comercios de la marca Apple para instalar en los equipos un pequeño *software* de reconocimiento facial que observaba al cliente frente al ordenador, detectaba los contornos de su cara y le tomaba una fotografía a través de la *webcam*. Las imágenes se subían automáticamente a un blog que acababa dando forma al proyecto y conformaba una galería de miradas concentradas, de expresiones ensimismadas que acabarán mirando a otras miradas ensimismadas en un bucle infinito de miradas y gestos pasmados. En estas miradas, en este espejo virtual, se demuestra el cambio de modelo al que nos referimos. Todos nos miramos a todos. Se articula así una nueva forma de subjetividad que ya no requiere ser capturada por el sistema de la vigilancia, puesto que resulta suficiente con la interiorización del modelo de la observación. Los cuerpos individuales dejan de ser el material al cual se dirige la mirada y se convierten en máquinas de mirar (a otros, a otras, a algo), absolutamente entregadas al espectáculo que les ofrece la biopolítica de corte neoliberal, una funcionalidad inducida desde la sombra, en la que el poder se ha disuelto en algoritmos.

Si bien la idea de sinóptico está todavía sujeta a lo visible, a la visibilidad, lo cierto es que en su vertiente digital introduce otro tipo de datos y de registros, como *cookies*, algoritmos complejos, inteligencia artificial, etc. Y es aquí en donde podemos apreciar un nuevo salto cualitativo en el que el Gran Hermano Google ocuparía un espacio virtual

omnicomprendivo que todo lo conecta: lo visual, los datos, las filiaciones, la interfaz, el perfil, la red social, el ansia, las ilusiones y las experiencias.

Google como proveedor de imágenes para el arte y para la vida cotidiana, como soporte de creación, como espejo y como ventana. Son innumerables los ejemplos de obras realizadas a partir de la información visual y digital que proporciona Google, tantas que merecerían un capítulo aparte, porque en realidad, Google se aproxima cada vez más al concepto mismo de Gran Hermano.

Las retorcidas formas de la segregación racial que se derivan de la tecnología biométrica, y que en definitiva no son más que derivaciones de un control social expandido, constituyen ámbitos de exploración crítica para la práctica artística actual.

El artista Keith Piper establece en su obra *Robot Bodies* (2001-2017) una relación entre el imaginario del robot sometido, la rebelión de las máquinas y la cuestión racial. En sus trabajos, Piper aborda el tema del control sobre “el otro” en una Europa que no encuentra respuestas a su crisis de identidad.

También autores y autoras como Zach Blas (en *Face Cages*, 2013-2016) o Heather Dewey-Hagborg, en la mayoría de sus trabajos, reflexionan acerca de las tecnologías biométricas de control y su uso sobre las minorías sociales; el procesamiento del ADN o de las huellas biológicas constituyen nuevas formas de vigilancia biológica.

El trabajo de Rafael Lozano-Hemmer *Level of Confidence* es especialmente interesante en este sentido. El autor genera una pieza de arte interactivo que consta de una cámara de reconocimiento facial entrenada con los rostros de los 43 estudiantes desaparecidos en Iguala, México. Cuando el usuario se sitúa frente a la cámara, el sistema utiliza algoritmos para encontrar los rasgos faciales más parecidos a los estudiantes, generando un “Nivel de Confianza” que muestra lo acertado de esta coincidencia expresado como porcentaje. La pieza nunca encontrará una coincidencia exacta, ya que sabemos que los estudiantes fueron asesinados, pero aporta un carácter conmemorativo al plantear la búsqueda incesante de los jóvenes y la superposición de los rasgos faciales de los desaparecidos y del público a modo de homenaje. El *software* de este proyecto se puede descargar gratuitamente para que cualquier universidad, centro cultural, galería o institución pueda presentar la pieza, y si el proyecto es adquirido por un coleccionista todos los ingresos irán a la comunidad afectada y se reinvertirán en forma de becas.

El reciente trabajo del Jean Pierre Vargas, *Crania* (2017), parte de aquellos discursos que se vienen dando actualmente en nuestra sociedad contra el inmigrante o contra el refugiado para observar en perspectiva cómo la biometría ha constituido históricamente un arma para crear diferencia y segregación. Al descubrir el programa *CrowdSight* de la compañía SightCorp, Vargas desmonta la apariencia inocente que subyace en sus objetivos, para evidenciar que es la detección de la etnicidad asociada a otros datos lo que realmente ofrece como servicio

en sus productos, destinados especialmente a grandes aeropuertos, lugares en los que se han implementado los sistemas biométricos como método de control migratorio desde el 2001.

De nuevo, la idea de banóptico se evidencia en todos estos proyectos en los que los algoritmos delimitan un ámbito de exclusión, precisamente ese campo de concentración al que se refería Agamben y cuya esencia consiste en la materialización del estado de excepción y en la consiguiente creación de un espacio en el que la “vida nuda” y la norma entran en un umbral de indistinción.

El abordaje político de la vida que Foucault llamó biopolítica se desplegó sobre las poblaciones gracias al desarrollo de las técnicas disciplinarias. Para Agamben la biopolítica es un componente esencial de la política occidental y de sus concepciones jurídicas. En este sentido, el concepto de “campo de concentración” es extensible a todo espacio donde los hombres estén a merced del puro arbitrio de los guardianes, algo que podemos identificar en espacios denominados “virtuales” o redes denominadas “sociales” que aparecen como feudos de guardianes corporativos que operan al margen de los acuerdos democráticos, derechos laborales e incluso de los derechos humanos.

La red vigilada y la red vigilante

Si bien es cierto que el desarrollo natural de la idea de vigilancia que nos proporciona Foucault podríamos encontrarlo en el texto *Posdata sobre*

las sociedades de control, de Gilles Deleuze, resultan igualmente reveladoras las ideas que publica Bernard Stiegler en el segundo volumen de *La técnica y el tiempo* titulado *La desorientación*.

Según Stiegler, a lo largo de todo el siglo XX, la gran industria se ha apoderado de las tecnologías de la imagen para hacer de ellas el arma principal de su transformación del mundo en un mercado en el que absolutamente todo se encuentra en venta, comenzando por los tiempos de conciencia de los espectadores. Stiegler llama la atención sobre las industrias de programas; asistiríamos así a una sincronización de todas las conciencias, ya que cada vez más los programas producidos industrialmente son los mismos para todos los públicos y en todas partes.

Ya no se trataría tanto de acceder al control de los tiempos de conciencia, se trataría de transformarlos y, en la medida de lo posible, de sincronizarlos para controlar también sus cuerpos.

Los mapas situacionistas siempre fueron ajenos a las fronteras administrativas de las ciudades que homogeneizan el espacio; sus mapas realizaban una descripción emocional del espacio. La deriva situacionista apostó por una utilización experimental y no productiva del espacio urbano, destacando el carácter fragmentario de las zonas urbanas. El cuerpo disfrutaba del tejido urbano encontrando la vida a cada paso.

Hoy, sin embargo, la ciudad contemporánea vive bajo un manto de conexiones y vínculos, el espacio urbano se transforma en un telar que produce constantemente datos y metadatos. El inmenso tejido de datos,

comunicaciones, líneas y transacciones que cubre la ciudad se transforman en un cúmulo de rastros. Todo este invisible tejido de datos es susceptible de ser utilizado, de ser capitalizado, de producir beneficios. Es casi imposible caminar libremente cual *flâneur* por las calles de la ciudad sin verse obligado a deambular frente a una cartografía que establece los límites de acceso a determinadas zonas, sin verse obligado a dejar rastros con tarjetas de crédito, de aparcamiento, a través de los accesos controlados o de las llamadas realizadas. Los cuerpos sincronizados dejan huellas que la máquina convierte en mercancía.

En la entrevista que Pau Alsina realiza a Alex Galloway, programador y miembro fundador del colectivo de software Radical Software Group (RSG) para *Panel de Control*¹⁶, el autor y activista explica así la superación de ese régimen de visibilidad del que hablábamos:

“Es el algoritmo, y no la imagen, lo que posee una importancia crucial hoy en día. Sin embargo, sostengo que el único modo de entender el software es afirmar primero que se trata de algo visual, y luego reivindicar lo algorítmico como aquello real para lo cual la visualidad resultó un síntoma útil.”

Galloway es creador junto con RSG del motor de vigilancia de datos *Carnivore*, un proyecto de *software* basado en el *software* de vigilancia del FBI del mismo nombre que tuvo una importante repercusión a

¹⁶ <http://publicaciones.zemos98.org/spip.php?article626>

partir de 2001 y que abrió una vía de conciencia en relación a las políticas de cibercontrol implantadas en los EE.UU. El proyecto provocaba la interceptación de las informaciones transmitidas vía Internet en un área específica de una red local (por ejemplo, de un museo o una empresa) y los convertía en sonidos, imágenes y animaciones. Los datos recogidos por el *Carnivore Server* se ponían a disposición de los usuarios de la red para su “reinterpretación creativa”. Lo que subyace en esta nueva situación de control es algo que el propio Galloway explicaba así:

“La informática es lo que Marx habría denominado una auténtica subsunción, ¿pero de qué? De lo visual. Con esto me refiero a todo el episteme visual transmitido desde la Ilustración, el “ver” como estructura de adquisición de conocimientos, la “claridad” de la razón, el logos del ojo, etcétera. El software es básicamente la subsunción real de ese episteme. Pero, y esto es muy importante, en absoluto para conservarlo. Una subsunción real siempre es un borrado completo de su objeto (en oposición a la subsunción formal que se limita a negar su objeto en una inversión dialéctica). La subsunción real de lo visual, su borrado “des”, permite a la informática retener y negar su viabilidad al mismo tiempo.”

Dando por buena esta subsunción de la imagen de la que habla Galloway, que viene a dar continuidad al desarrollo que aquí se propone y que nos llevaría desde la videovigilancia hasta el cibercontrol expandido, sugiero dos vías de trabajo que plantean deliberadamente la confusión entre práctica artística y activismo.

Una primera vía nos llevaría a detectar aquellas propuestas que trabajan sobre los datos, sobre el *software* (algoritmos especialmente), en una suerte de velada resistencia ciberactivista, cercana a las acciones *hacker* contra las distintas formas de control que ejerce el poder.

Otra vía podría estar en aquellas propuestas que se vuelcan en hacer visibles los datos, en revelar los vínculos entre el poder y los dispositivos de control.

En la primera vía deberíamos tomar, o mejor, retomar en consideración el cuerpo teórico dejado por Hakim Bay y las zonas temporalmente autónomas (TAZ). A Hakim Bay se le asocia con las tendencias anarquistas que iluminaron las acciones más radicales del movimiento *hacker* en los años noventa. Las TAZ se autodefinen como una revuelta que no se enfrenta directamente con el Estado, funciona más como una operación guerrillera que libera un área -de tierra, de tiempo, de imaginación- y que se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el Estado pueda aplastarla. TAZ son momentos efímeros de anarquía que ocurren en la vida cotidiana, acciones diseminadas que tienen conjunto en una línea de tiempo discontinua y cuyo objetivo es acabar con el control de la red. Se hace difícil conceptualizar toda esta divergencia ideológica, todas las acciones llevadas a cabo bajo estas premisas como práctica artística, pero hay que tener en cuenta que todo el movimiento de *Tactical media* hunde sus raíces en este tipo de estrategia, que se organizó en torno a los ámbitos de creación artística y más concretamente en aquello que se llamó *net art*.

La idea de Internet como herramienta para la acción directa es también otro de los fundamentos de Electronic Disturbance Theater (EDT) y de su fundador Ricardo Domínguez, que entre otros proyectos proponía *sit-in* virtuales, acciones de protesta que utilizaban Internet como un campo de batalla cuyo objetivo era desactivar temporalmente determinados *websites*. A través de la descarga de pequeñas aplicaciones como *FloodNet*, cuyo empleo simultáneo por parte de muchos usuarios permitía bloquear la web elegida como blanco, se realizaron acciones en apoyo del movimiento zapatista y ataques a webs de numerosas instituciones económicas, políticas y militares, incluido el Pentágono. El EDT se reactivó para las protestas antiglobalización con motivo del G8 de Génova (2001), siguió convocando acciones periódicas y se diluyó en renovados proyectos de divergencia tecnocultural.

Estos dos ejemplos, que ahora nos parecen antediluvianos, quizá porque el tiempo corre más deprisa cuando se habla de Internet, nos sirven para certificar cómo la visibilidad fue siendo subsumida por la vigilancia de los datos y que, por tanto, la resistencia creativa operaría ya desde ese momento en diferentes niveles, especialmente en el territorio de lo no visible.

Una segunda vía de trabajos estaría enfocada a aquellas propuestas elaboradas a partir de la organización y develamiento de datos; proyectos que se centran en el evidenciar las conexiones, en hacer

patentes los vínculos entre el poder político, el financiero y las grandes corporaciones, esto es, en su visualización.

Suely Rolnik dice que “*La práctica artística consiste en actualizar sensaciones, hacerlas visibles y decibles, producir cartografías de sentido*”. En esta línea, el trabajo de la Universidad Tangente supuso una ruptura con las investigaciones científicas, las producciones y las transmisiones de conocimiento domesticadas por los Estados o el mercado. Su *Bureau d'études* realiza gráficos sumamente elaborados a partir de investigaciones independientes en las que hace visibles la estructura interna del poder¹⁷. Su complejidad, su capacidad de síntesis y la elaboración de códigos visuales, categorías y enlaces nos habla de la necesidad de tácticas de autodefensa que además de revelar conexiones, descubra los modos en que estas producen opacidad como un sofisticado elemento de control.

El caso de Hasan Elahi y de su proyecto *trackingtransience.net*¹⁸ (2003) y todavía *on line*, fue también paradigmático. A partir de una desagradable experiencia personal en un aeropuerto en el que es retenido inopinadamente, Elahi optó por ofrecer constantemente su situación e informar en tiempo real sobre sus desplazamientos, utilizando para ello una especie de bitácora *on line*. Según él, las agencias de información basan su mercancía en el acceso a dicha esa información, en la escasez de ciertos datos; al eliminar el intermediario devalúa su moneda y su función. La acumulación ingente de datos actúa

¹⁷ <http://bureaudetudes.org/>

¹⁸ <http://trackingtransience.net/>

Sobre el proyecto: http://www.ted.com/talks/hasan_elahi.html

como un desbordamiento y en cierta medida su proyecto intenta inflacionar el sistema, pues “*si todos hicieran lo mismo, habría que revisar los sistemas de control y de vigilancia*”.

En realidad, el tiempo ha superado todas las expectativas. La información que Elahi viene ofreciendo desde hace tiempo es algo que hoy en día se ha interiorizado de un modo natural con el uso masivo de las redes sociales. Damos cuenta de dónde y con quién estamos, enviamos fotos, entregamos nuestra privacidad a favor de una comunicación que en la mayoría de los casos es banal o de baja intensidad. La pulsión comunicativa se impone como el mejor sistema de vigilancia y de control. Tendríamos así una desactivación progresiva de las herramientas que eran capaces de controlar a los propios sistemas de control y que abrían vías de disenso desde la propia red sobre la protección de nuestros datos, de nuestras vidas privadas. La tecnología de *Carnivore* o los recursos de geo-posicionamiento han acabado siendo incorporados por la industria tecnológica hasta naturalizarlos en nuestros sistemas de comunicación cotidianos.

Algo parecido hemos visto con las tecnologías de reconocimiento facial, uno de los usos más extendidos de la biometría al servicio del control y que junto al reconocimiento del iris es uno de los sistemas más fiables para la identificación. De los primitivos retratos robots que podíamos ver en la película antes mencionada *Der Riese* hemos asistido a la integración del reconocimiento facial en las tecnologías audiovisuales de vigilancia. Un buen ejemplo fueron los trabajos de Kyle MacDonald, como *Face substitution research* (2011), que utilizaba máscaras virtuales

que se adaptaban a los rostros, reconocidos algorítmicamente por la webcam de cualquier equipo doméstico¹⁹ y que hoy ya vemos incrustadas en redes sociales como Instagram.

Su trabajo, más allá del virtuosismo técnico, hablaba de la propia virtualidad del virtuosismo, habla de la persona (en latín «máscara» del actor), como de una identidad sometida al juego de la suplantación. Se trata de tecnologías que participan de nuestro escenario comunicativo cotidiano.

Micro resistencias como conclusión.

De algún modo hemos ido descubriendo la cualidad resistente en los distintos trabajos aquí reseñados. Se trata de prácticas artísticas que han indagado en la potencia emancipadora de las artes y que han confiado en la fuerza de creación como motor de resistencia.

Si el macrofascismo es poco probable en nuestras sociedades occidentales, los microfascismos no son una amenaza, sino una realidad múltiple a la que hay que oponerse desde lo social y lo cotidiano con una legión de microresistencias.

Es cierto que donde hay poder hay resistencia, es algo que el propio Foucault nos avanzaba, pero es igualmente cierto que frente a una subjetividad constituida por y desde el poder, autores como Michel de Certeau resaltan la capacidad de resistencia constante del hombre común frente al poder. El uso de artimañas, de ardides, los giros, los desplazamientos y la puesta en marcha de estrategias y de tácticas (lo que

¹⁹ <http://vimeo.com/29348533>

significa conocer el campo de batalla) constituyen los nuevos espacios de acción. Así, la posibilidad de articular nuevas formas de resistencia tiende a establecer redes de intersubjetividad paralelas a los grandes poderes, redes de voluntades y de acción colectiva en las que la acción proveniente del arte encuentra su verdadera razón de ser.

Son muchas las acciones o iniciativas que no encuentran visibilidad pero que operan en una suerte de red tensa, resistente, capaz de hacer frente a las diferentes formas de control que operan en nuestra sociedad. Se trata de resistencias locales, puntuales, contingentes o imprevisibles, que se demuestran cada día el significado de la divergencia cultural y de la insumisión.

Las acciones de Surveillance Camera Players (SCP)²⁰ fueron seguidas en ciudades de todo el mundo con acciones consistentes en el mapeo de las cámaras de vigilancia. La guía editada por el colectivo RTMARK²¹ nos inspiró en el sabotaje de estos artilugios vigilantes. Ambos mantienen hoy la frescura de la acción directa y tienen que ser recordados y reconocidos como hitos fundamentales en una genealogía de la divergencia cibernética.

²⁰ Surveillance Camera Players (SCP) es un grupo activista que se opone incondicionalmente a la instalación y el uso de cámaras de videovigilancia en lugares públicos. El SCP se formó en Nueva York en noviembre de 1996 en torno a Michael Carter y de Bill Brown. <http://www.notbored.org/the-scp.html>

²¹ *Guide to Closed Circuit Television (CCTV) destruction*. RTMARK, traducida para el proyecto "Panel de control" y disponible en: <http://www.zemos98.org/paneldecontrol/?p=25>

Más cerca en el tiempo, habrá que convenir que la pregnancia de las imágenes de la plaza del Sol de Madrid durante el 15 de mayo de 2011, provenientes de *webcams* y de cámaras de vigilancia, sirvieron para dar sentido a esas microresistencias, para impulsar una nueva dimensión visual y política. Se trataba de imágenes transmitidas por Internet, con los mismos dispositivos y la misma tecnología que sirven para el control y para la vigilancia. Las imágenes de Sol TV llenaron una multitud de pantallas y congregaron en la distancia a un número ingente de participantes. Las imágenes se sentían como propias, eran imágenes de baja resolución en las que apenas se adivinaba el lento deambular de la gente, su movimiento casi orgánico. El zumbido que producía la vida de aquella plaza y que se transmitía igualmente por Internet era sordo, denso, pero se dejaba como audio de fondo en las habitaciones de la gente conectada porque era un modo de participar de su significado. El hecho de desbordar la plaza de Sol y de desbordar todas las demás plazas daba sentido al verbo “politizar”, y en esa politización estaba teniendo lugar una articulación de diferentes dispositivos como son las conexiones cibernéticas, la transmisión de imágenes, nuevas formas de televisualidad, asambleas y comisiones diversas. Lo analógico y lo digital; esto es, la digitalización de lo analógico, pero también la “analogización” de lo digital, proporcionaron entonces un nuevo escenario de posibilidades en el que las micro-resistencias se abrían a nuevas formas de expresión política.

Al actualizar hoy todos estos trabajos y observarlos como una secuencia que muestra diferentes acciones de resistencia a las sofisticadas formas

de la vigilancia global, entendemos la necesidad de mantener una continuidad, de mantener abierta una disonancia tecnológica en el territorio de la práctica artística que incida asimismo en sus formas de difusión y exposición.

Vistas Exposición
Fermín Díez de Ulzurrun



2017-08-25 04:58:05





CAM 2

2017-08-25 04:58:31

BITACION






CAM 3

2017-08-25 04:58:43





CAM 4

2017-08-25 04:58:54





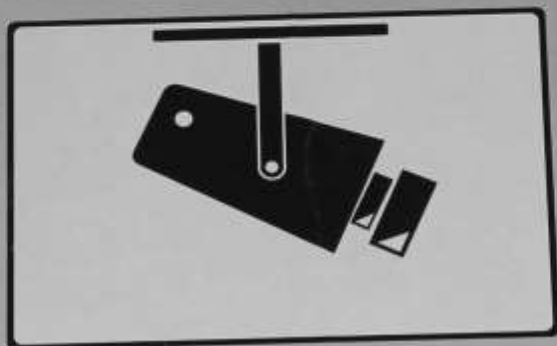












LEY ORGÁNICA 15/1999, DE PROTECCIÓN DE DATOS

PUEDE EJERCITAR SUS DERECHOS ANTE:

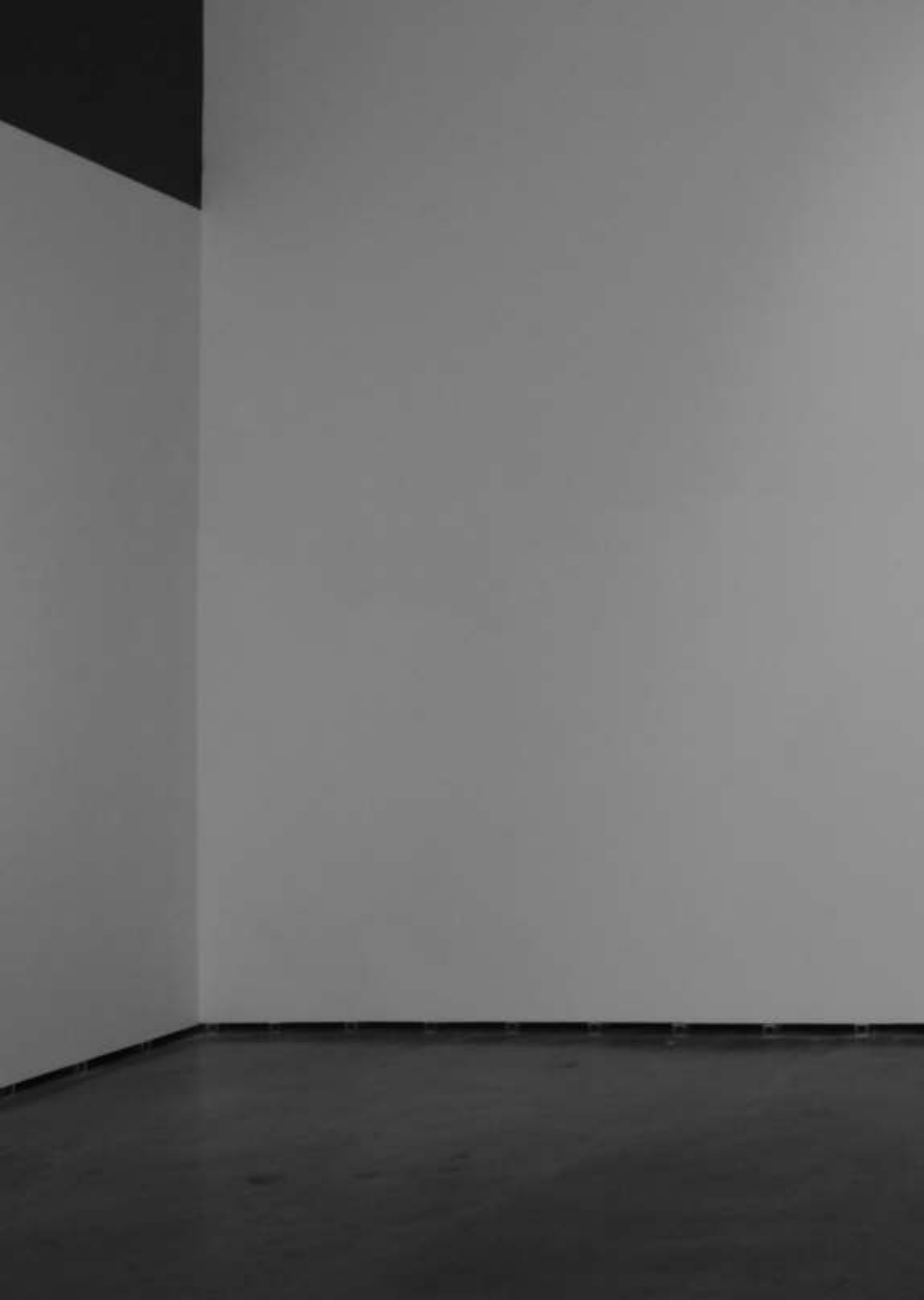
FUNDACIÓN CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE HUARTE

PLAZA SAN JUAN, 1. 31620 - HUARTE (NAVARRA)



HABITACIÓN







































Agradecimientos

Arturo / fito Rodríguez Bornaetxea & Fermín Díez de Ulzurrun

A Elisa Arteta por regalarnos su trabajo y “exponerse” a nuestro dispositivo.

A todo el staff del Centro Huarte (Huarte-Navarra) y a Cristina Arrázola-Oñate.

Fermín Díez de Ulzurrun

A la dirección y a todo el personal de Centro Huarte por confiar en mi trabajo y darme soporte durante ya más de un año de trabajo.

A José Javier Lekuona y Bea de Tasiva Visión S.L. por su ayuda en el desarrollo del sistema de visión artificial.

A Susana Indurain, Andreiki y Giovanni por su amor.



Impreso en Gráficas Ulzama en octubre de 2017 financiado con el programa **HABITACIÓN 5** del **CENTRO HUARTE DE ARTE CONTEMPORANEO**.