

TFM

LA EROSIÓN DE LA MIRADA

REFLEXIONES SOBRE LA INTIMIDAD
EN LA ERA DE LA VIGILANCIA

Presentado por **Lucía Robinson Macioszek**
Tutora: Carmen Navarrete

Máster en Producción e Investigación Artística
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MASTER *en*
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

A Carmen Navarrete por su constante profesionalidad,
y a Violeta, que maneja Word mucho mejor que yo.

RESUMEN

La erosión de la mirada investiga la creciente normalización de la vigilancia en la sociedad actual. Partiendo de la premisa de que cualquier vigilancia prolongada deberá influir necesariamente en el comportamiento de cualquier sociedad o individuo, analizamos exactamente en qué ámbitos afectará, centrándonos en el ámbito de la intimidad. Consideramos que este es el que más afectado se verá por el fenómeno de la transparencia. La investigación bebe tanto de fuentes teóricas como artísticas, entendiendo que se complementan entre sí para dar una visión global de lo que constituye la vigilancia en la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Vigilancia, espectacularización, voyerismo y exhibicionismo, intimidad, Surveillance Art.

ABSTRACT

The Erosion of the Gaze investigates the growing normalization of surveillance in contemporary society. With the fact that any prolonged surveillance will necessarily influence societal and individual behaviour as our starting point, we analyze exactly what areas will be affected, focusing especially on the realm of intimacy. We realize this is the one that will be most affected by the phenomenon of transparency. The investigation uses both theoretical and artistic sources, due to them being constantly connected, thus giving a general view of what constitutes surveillance in the present day.

KEY WORDS

Surveillance, spectacularization, voyeurism and exhibitionism, intimacy, Surveillance Art.

ÍNDICE

1. Introducción	6
2. Sociedad de la vigilancia	8
3. La necesidad de mirar	25
4. Intimidad en la era de la transparencia	41
5. Conclusiones	56
Referencias bibliográficas	60
Índice de imágenes	62

1. INTRODUCCIÓN

La erosión de la mirada es un proyecto de investigación que nace de la preocupación suscitada por el creciente grado de vigilancia al que nos enfrentamos en la actualidad. Nos encontramos en una situación de control a través de la vigilancia llevada a sus extremos: es prácticamente imposible moverse por nuestro entorno, ya sea este físico o virtual, sin dejar un rastro de información a nuestro paso.

Esto nos lleva a preguntarnos acerca del proceso mismo que nos ha llevado a esta normalización de la vigilancia crónica a todos los niveles y en todos los ámbitos. Consideramos, por sus efectos más obvios, que este nivel de vigilancia es nocivo para la sociedad y para el individuo, concretamente en lo concerniente a su intimidad, puesto que, al interiorizar las dinámicas construidas en una situación de vigilancia constante, nuestra manera de actuar también cambia necesariamente.

Por tanto, el objetivo fundamental de este proyecto es responder a las preguntas suscitadas en torno al tema de la vigilancia. Para esto, llevamos a cabo la siguiente investigación, con el propósito de delimitar qué entendemos por este término y por qué nos parece relevante y necesario investigarlo. El siguiente objetivo será establecer posibles relaciones entre la vigilancia y el comportamiento humano: averiguar si las hay, y en qué manera afectan a nuestro comportamiento con el entorno. Finalmente, un último objetivo será analizar en qué medida se ve afectada la intimidad y las relaciones interpersonales por la influencia de la vigilancia.

Para cumplir estos objetivos, dividimos el proyecto en tres apartados fundamentales. El primero se centra en la sociedad de la vigilancia, investigamos a qué hace referencia este concepto, y realizamos una breve revisión histórica para entender qué factores y acontecimientos han llevado a la situación actual. Analizamos los conceptos de *panóptico* (propuesto por Bentham y desarrollado por Foucault) y *banóptico* (juego de palabras acuñado por Bauman y Lyon en su obra *Vigilancia líquida*), dos conceptos que nos sirven para entender el estado actual de la vigilancia expandida. El siguiente apartado se enfoca en cómo esta vigilancia afecta al individuo en su manera de actuar: en concreto, las dinámicas voyeurísticas y exhibicionistas que reproducimos debido a una previa interiorización de la vigilancia que nos rodea. Finalmente, dedicamos un tercer apartado a examinar cómo la vigilancia afecta a la

intimidad en el ámbito de las relaciones interpersonales, y por qué consideramos esto un fenómeno negativo.

Al iniciar este proyecto nos encontramos con que la investigación en cuestiones de vigilancia, espectáculo e intimidad se ha desarrollado a la par tanto desde el ámbito de la investigación teórica como desde las artes visuales. Consideramos que ambas vertientes aportan en gran medida a una investigación de este tipo. Por esto, la metodología seguida ha sido fundamentalmente especulativa, basada por un lado en la lectura e investigación de autores que han investigado el tema de la vigilancia y el control desde un punto de vista historicista y teórico, y por otro lado en la observación crítica de obras artísticas centradas en la temática que nos concierne. De esta manera extraemos conclusiones con respecto a la vigilancia y cómo afecta está a nuestra relación con el otro. Investigación teórica y artística se complementan, de esta manera dando una imagen más global de cuáles han sido las principales respuestas a la vigilancia desde el campo de la investigación en general.

Finalmente, cabe decir que la preocupación por la vigilancia y sus efectos en las relaciones interpersonales no nos es ajena. No es difícil observar, si miramos alrededor con ojo crítico, cómo la mirada de la vigilancia nos examina desde todos los frentes, y la gran capacidad que tiene esta mirada para transformar y erosionar todas aquellas acciones humanas ya que se expande a todos los órdenes de la vida. Las relaciones interpersonales y lo que consideramos como la intimidad están siendo sometidas a ella en la actualidad: este proyecto cuestiona el cómo y el porqué de este proceso y si es posible escapar a ello.

2. SOCIEDAD DE LA VIGILANCIA

Para hablar sobre el fenómeno al que nos referimos como *sociedad de la vigilancia*, primero es necesario delimitar exactamente a qué nos referimos con este término. Vigilancia sería el efecto de una acción, vigilar, el cual podemos entender como observar algo o alguien atentamente, con el pretexto de la seguridad. Esto constituiría una definición general, pero en la acepción que nos concierne para esta investigación, el término vigilancia tomaría más el significado de la estructura o conjunto de estructuras que son y han sido empleadas como herramienta de control social.

Cabe destacar que no lo definimos como *sociedad vigilada*, puesto que esto denotaría que está vigilada por un agente externo, cuando no creemos que sea exclusivamente el caso. *Sociedad de la vigilancia*, en cambio, denota la visión de una vigilancia más amplia, más integrada en la propia estructura de la sociedad. Es una vigilancia de este tipo a la que nos enfrentamos, para bien o para mal, hoy día. Aunque esta diferenciación sea de carácter retórico, sí que es necesario distinguir las dos posibilidades, puesto que la sociedad de la vigilancia contiene un matiz más general, en el que la vigilancia forma parte del propio tejido social, y no actúa como entidad separada.

En este orden de cosas, el poder se transforma a través de un proceso de descentralización y disgregación multidireccional hacia todos los centros de obtención de información, pues las nuevas tecnologías lo han ido desplazando, a la vez que el poder va cediendo terreno a los sujetos privados. Nos encontramos ante una realidad incuestionable, en la que la información constituye el moderno instrumento de control social. En este sentido, la noticia, el conocimiento, los datos... en definitiva, la tenencia de información ha dirigido o encauzado el crecimiento y desarrollo del Estado. Así pues, la vigilancia sigue siendo un mecanismo de poder, pero ha ido cambiando la forma de su adquisición, ya que cuando es el Estado quien tiene en sus manos el poder, la información se obtiene a través de los servicios de inteligencia y las tecnologías de comunicación e información, mientras que, con las nuevas redes sociales, que responden a la descentralización y disgregación del poder, los datos se aportan voluntariamente por los vigilados. En un principio, la información que se obtiene se almacena en las bases de datos que se encuentran en manos del gobierno o de empresas, con fines institucionales específicos, pues los datos que se recogen y archivan corresponden a cuestiones muy determinadas. Las bases de datos (donde la recopilación,

almacenamiento y recuperación está automatizada) contienen información obtenida de forma encubierta y voluntaria. De hecho, en el sector privado, el problema no es la obtención de información -recabada con el consentimiento o no de los ciudadanos- sino el uso que se hace de ella. No obstante, tanto los informes de unos como de otros contienen información de carácter personal relativa a los ciudadanos (vigilados a través de varios ojos) que se destina a un uso concreto público o privado, con objetivos estatales o comerciales.

Con este planteamiento, en este apartado haremos también una breve revisión histórica para poder averiguar cómo hemos llegado hasta este punto, partiendo desde los primeros indicios observables de la vigilancia social, deteniéndonos en los momentos en que se ha transformado o expandido a partir del desarrollo de las tecnologías y de los acontecimientos que se han ido sucediendo hasta llegar al estado actual de los hechos.

No es realmente hasta el pensamiento ilustrado del siglo XVIII, con la construcción del Estado moderno y la revolución industrial cuando se comienza a hablar de una sociedad de masas, en el que los conceptos de lo público y lo privado se polarizan. Es en este momento en el que se establece el concepto de *sociedad* tal y como lo conocemos hoy día, en el que la vida privada del individuo es expuesta, ya que nos parece de interés públicos. En palabras de Hannah Arendt:

Con el ascenso de la sociedad de masas, la esfera de lo social, tras varios siglos de desarrollo, ha alcanzado finalmente el punto desde el que abarca y controla a todos los miembros de una sociedad determinada, igualmente y con idéntica fuerza. (Arendt, 2005, p. 64).

Con esto Arendt no hace referencia concretamente a la vigilancia, sino más bien a la esfera de lo social como aquellas normas y jerarquías que controlarán la vida tanto pública como privada del individuo, haciendo alusión a la teoría del contrato social, en la que los individuos acceden por voluntad propia a ceder parte de su libertad a cambio de distintos derechos o beneficios, como puede ser la seguridad (Rousseau, 1762). La vigilancia es, como supuesta proveedora de esa seguridad que se espera que aporte el Estado, una herramienta fundamental para entender cómo la esfera de lo social se ha expandido, pasando a englobar también lo que antes formaba parte de lo privado, de lo íntimo.

A la par que se gestaba una nueva concepción de la sociedad, se estaban desarrollando innovaciones tecnológicas desde todos los ámbitos de la ciencia. El proceso que llevó a la concepción del control y la disciplina como

herramientas necesarias para la educación y disciplinamiento de las masas podría subdividirse en varias etapas: la primera o fundacional coincide con la aparición de la modernidad, imponiendo una serie de valores aún presentes en las prácticas que intervienen en lo social de forma naturalizada; la segunda, que se relaciona más directamente con la Ilustración y trajo una serie de presupuestos que se expresan también en el presente a través de una fuerte tendencia hacia la pedagogía del “otro”; y una tercera, que plantea la organización más eficiente del control punitivo ligada a los Estados Modernos, como intento de volver a controlar y ordenar a aquellos que quedaron al margen del progreso.

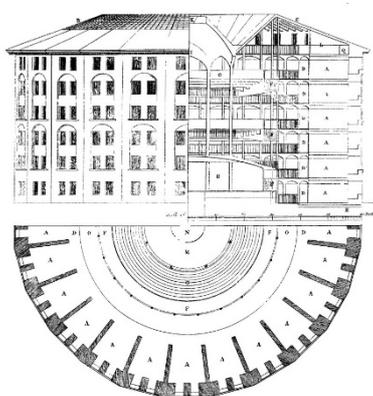


Fig. 1. Jeremy Bentham: *El Panoptico*. 1843

Este proceso y esta nueva concepción de la disciplina y el control llevará a propuestas utilitaristas como las del Panóptico de Jeremy Bentham. En esencia, el Panóptico fue un tipo de arquitectura carcelaria diseñada con el fin de tener medios para transformar a los presos, bajo un régimen de la mirada, una técnica moderna de observación, que se vuelve progresivamente en un estado de vigilancia permanente.

Se trataba de un edificio circular en cuyo centro se situaba una torre, desde la cual unos pocos podrían vigilar a todos los prisioneros que se hallaran en las celdas alrededor, con la fórmula de “ver sin ser visto”. De esta manera, se reducía drásticamente el coste del sueldo de los guardias, pero más allá de la rentabilidad material que tuviera, el edificio tenía un efecto en el comportamiento de los presos, puesto que obligaba a interiorizar la sensación de vigilancia en todo momento. Nos encontramos frente a un cambio radical, entonces, en el que ya no se ejerce el castigo de forma directa y coercitiva, sino que el control pasa a ser mental, más abstracto y por lo tanto más difícil de combatir.

Esta idea hubiera nacido y muerto con Bentham, puesto que nunca llegó a construir los edificios que describía en sus planos, de no ser porque un gran número de países comenzó a adoptar el modelo panóptico de cárcel, entre ellos España, con cárceles como la Cárcel Modelo de Barcelona, Madrid o Valencia. Algunas de las cárceles de este tipo han sido actualmente convertidas en museos, como las de Badajoz o Vigo.

El panóptico es un concepto muy tratado actualmente en relación con el desarrollo de la vigilancia. Sin duda esto se debe en gran parte al análisis que llevó a cabo Michel Foucault en su obra de 1975, *Vigilar y castigar*, de lo que llamará “el panoptismo”. En esta obra hace un repaso de lo que denomina las tecnologías del poder y cómo han evolucionado desde las ejecuciones públicas hasta las cárceles contemporáneas (del siglo XX). Lo que afirma Foucault es

que el Panóptico puede servir de metáfora para la sociedad disciplinaria que tiene lugar en todo el resto de los ámbitos, no solo en las cárceles: la escuela, la fábrica, el hospital, el cuartel y las instituciones mentales podrían ser buenos ejemplos de cómo el rol del vigilante está presente en la vida más cotidiana, y cómo interiorizamos esos mecanismos de manera absoluta. En palabras de Gilles Deleuze:

Cuando Foucault define el Panoptismo, lo hace ora determinándolo concretamente como una distribución óptica o luminosa que caracteriza a la prisión, ora definiéndolo como una máquina aplicada no solamente a una materia visible en general (guarnición, escuela, hospital en tanto prisión), sino también a todas las funciones enunciables. La fórmula abstracta del Panoptismo no es “ver sin ser visto”, sino “imponer una conducta cualquiera a una multiplicidad humana cualquiera. (Deleuze, 1986, p.59)

Lo que Foucault no contempla, por no haber vivido en el siglo XXI, son los avances tecnológicos y cómo pueden llevar ese control, tanto por parte de un agente externo, como desde nuestra propia manera de actuar, consecuencia de esa vigilancia primigenia, a otro nivel. ¿Qué pensarían él, o George Orwell, si supieran de la inserción de microchips en las manos de trabajadores de grandes empresas, que controlan su localización exacta en todo momento?

Desde luego, ha sido un proceso complejo el que nos ha traído a este punto. Tras el 11-S se dio lugar a, en palabras de Armand Mattelart, “un proceso bulímico de recogida y almacenamiento de datos por parte de instituciones oficiales o agencias privadas” (Mattelart, 2009, p.183). El 11-S no fue, como se ha visto, el punto de partida de la vigilancia social, como tampoco lo fueron los ataques terroristas en Madrid (2004) y Londres (2005), pero eventos como estos sí pueden suponer un punto de inflexión, no tanto por el momento en sí, sino por el uso político que posteriormente se hiciera de ellos. El miedo ha servido como herramienta de control masiva, y en el momento en que el miedo es suficientemente fuerte a escala social, es fácil convencer a una población de que más fuertes medidas de seguridad son necesarias. De esta manera, se va implementando y normalizando cada vez más el uso de la vigilancia en la sociedad.

Un ejemplo de esta normalización es el tan extendido uso de las cámaras de vigilancia. Según un estudio de Comparitech¹, en 2019 había un total de 19 cámaras por cada 1000 habitantes en España. Por ponerlo en perspectiva, ocupaba el puesto 14 en la lista de países con más cámaras del mundo.

¹ Bischoff, P. (2020) Surveillance camera statistics: which cities have the most CCTV cameras? Reino Unido: Comparitech. Recuperado de: <https://www.comparitech.com/vpn-privacy/the-worlds-most-surveilled-cities/>



Fig. 2 y 3. Anónimo: Sin título. Fotografías de 2009.



Fig. 4. Banksy: *One Nation Under CCTV*, 2007

Esta cantidad tan alta de dispositivos de seguridad no ha sido pasada por alto en el mundo del arte, sino que diversos artistas han cuestionado el amplio territorio de la vigilancia e incluso han hecho uso del objeto en sí mismo. En el territorio del grafiti, por ejemplo, la cámara de seguridad tiene bastante predominancia en el imaginario visual colectivo. Esto es en cierta medida lógico, puesto que la seguridad o la ausencia de ella en el espacio urbano tiene relación directa con la posibilidad del desarrollo de piezas que en un primer momento fueron consideradas ilegales.

En los dos ejemplos mostrados (Fig.2 y 3), situados en las calles de París, la cámara de vigilancia es empleada de dos maneras. En la primera, la cámara es un elemento pictórico que crece como una flor saliendo de una maceta; en la segunda, la parte pictórica (un corazón) interactúa de manera distinta con la cámara, que no consigue verla. En la primera imagen, entonces, se cuestiona la integración de la vigilancia en lo cotidiano, mientras que en la segunda se nos muestra cómo la cámara no es capaz de “ver” aquello realmente importante (el corazón como metáfora del afecto, del amor, de las relaciones humanas).

Banksy ha tratado en varias ocasiones no solo la obsesión por las cámaras de vigilancia que existe en la sociedad actual, sino la misma dinámica de esa vigilancia. En esta imagen (Fig.4), en la que introduce unas cámaras de seguridad en un paisaje pastoril de Constable, cuestiona tanto la finalidad de la vigilancia (¿a quién está vigilando?) como la estética de la vigilancia, que conocemos solamente en contextos urbanos (¿la vigilancia tiene sentido fuera de las ciudades?). En la siguiente obra (Fig.5), en cambio, enfrenta directamente a la cámara con la pregunta (¿qué estás mirando?), poniendo en evidencia ese *mirar sin ver* de la máquina e introduciendo la posibilidad de cuestionamiento.

De manera similar, el artista italiano 436 utiliza la silueta de las cámaras de CCTV, pero con la diferencia de que en esta ocasión se han invertido los roles, siendo las cámaras las que se vuelven locas con la pintura de spray.

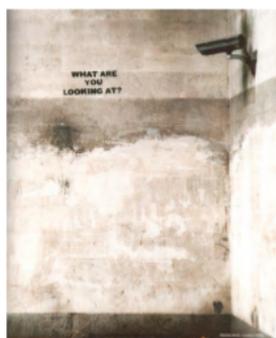


Fig. 5. Banksy: *What are you looking at?*, 2004



Fig. 6. 436: *Sin título*, fotografía de 2017.



Fig. 7. Addie Wagenknecht: *Asymmetric Love Number 2*, 2004



Fig. 8. Jakub Geltner: *Nest*, 2015.



Fig. 9. Magid ornamentando las cámaras de seguridad, 2003.



Fig. 10. Jill Magid: *System Azure*, 2003.

En el caso de Addie Wagenknecht, en su obra *Asymmetric Love Number 2* (2013) compone las cámaras de vigilancia de manera que formen un candelabro barroco. Así, desvía la atención del espectador del objeto de la vigilancia, volviéndolo parte del inmobiliario, de la misma manera que las cámaras de CCTV no destacan en el contexto de la calle. Nos hemos acostumbrado tanto a ellas que no las vemos. Se vuelven parte del decorado que esperamos encontrarnos, naturalizando su uso hasta el punto de obviarlos por completo. La serie *Nest* de Jakub Geltner (2015) funciona de manera parecida, aunque le da a la cámara de seguridad un carácter más orgánico, haciéndolas parecer pájaros agrupados sobre rocas y edificios. A primera vista las cámaras pasarían desapercibidas, pero tras unos instantes nos chocan precisamente por no ser elementos naturales del paisaje.

System Azure de Jill Magid, sin embargo, hace justo lo contrario: atrae la mirada del viandante a través de la decoración excesiva de estos dispositivos de vigilancia. En 2003 se dirigió a la policía de Amsterdam, pidiendo hacer uso de las cámaras de CCTV de la ciudad para un proyecto artístico. Tras ser denegada, formó la compañía System AzureSecurity Ornamentation y volvió a realizar la petición. Esta vez no solo accedieron, sino que le pagaron por que lo hiciera. El proyecto consistía en la ornamentación de cámaras de seguridad en distintos puntos de la ciudad (entre ellos la sede de policía de Amsterdam) con lentejuelas de colores. Para una posterior exposición, llevó a cabo una serie de carteles de carácter fuertemente irónico.

Las cámaras de seguridad no están en absoluto obsoletas, si bien es cierto que en la actualidad la vigilancia ha tomado otras formas. Será en 2013 cuando Edward Snowden, empleado de la NSA (Agencia de Seguridad Nacional de EE. UU.) revele al mundo que el gobierno tiene acceso a llamadas telefónicas, redes sociales, y SMS de cualquiera de sus ciudadanos en todo momento. Esto actualmente no nos supone sorpresa ninguna, pero en 2013 creó todo un impacto. De hecho, 562 escritores e intelectuales de 82 países elaboraron un manifiesto para protestar contra la vigilancia por parte de empresas y Estados a los ciudadanos en Internet. El manifiesto termina diciendo:

“La vigilancia es un robo. Estos datos no son de propiedad pública; nos pertenecen a nosotros. Cuando se utilizan para predecir nuestro comportamiento, nos están robando algo más: el principio del libre albedrío, parte esencial de la libertad democrática.”²

² Pérez, B. (2013), “En defensa de la democracia en la era digital”. España: *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2013/12/09/actualidad/1386617769_736721.html

Es en 2013 también cuando Zygmunt Bauman y David Lyon publican su obra conjunta *Vigilancia Líquida*. En este ensayo, transcrito a modo de diálogo basado en conversaciones presenciales y correspondencia electrónica, tratan la vigilancia desde el concepto de *lo líquido*, concepto que Bauman comenzó a emplear por primera vez para calificar a la modernidad en su conjunto. Con esto describen el fenómeno a través del cual la vigilancia se ha disuelto y se ha infiltrado en todos los aspectos de la sociedad actual. En algunos momentos, señalan también que la vigilancia es una herramienta tecnológica más en el camino de la burocracia, que prioriza la eficiencia por encima de cualquier otro valor posible. Para tratar esta visión, emplean el término de *ban-óptico*, un juego de palabras (del inglés *ban*, prohibir o, en la acepción que emplean ellos, excluir) que hace referencia a otra variante de la vigilancia actual. Esta se aplica a los marginados globales, mediante tecnologías de elaboración de perfiles que se utilizan respecto de quienes se considera que deben ser objeto de una vigilancia estricta. El banóptico es un modo de practicar la vigilancia mediante instrumentos que se dedican a “mantener lejos” o “mantener separados” en vez de “mantener adentro”, como hacía el panóptico. Además, el banóptico crece y se nutre del imparable aumento de las preocupaciones securitarias y no de la necesidad de disciplinar, como en el caso del diseño panóptico.

En otras palabras, la tecnología de vigilancia actual se desarrolla en dos frentes y sirve a dos objetivos estratégicamente opuestos que sin embargo se complementan: por un lado, el de confinamiento o mantener dentro de la valla y, por otro, el de la exclusión o mantener más allá de la valla. La aparición entre las masas globales de exiliados, refugiados o demandantes de asilo podría incluso estimular ambos tipos de tecnología de la vigilancia. No en vano, ya que Naciones Unidas registra actualmente unos 70 millones de desplazados por guerras y conflictos.³



Fig. 11. Sophie Ristelhueber: *Fait*, 1992.

Desde sus comienzos, la fotografía tuvo usos sociales, y ya estaba siendo empleada para espionaje y vigilancia militar, especialmente en los periodos de guerra. Antes del desembarco de Normandía, fotografías de las playas mostraban la localización de bombas que serían invisibles con la marea alta. En los años 60, fotografías aéreas captaron las formas tan características de las zonas militares en Cuba. Y en los 90, la fotógrafa Sophie Ristelhueber trabajó con fotografías de las marcas que dejó la guerra del Golfo sobre el paisaje, asociado al concepto de cicatriz. Su obra es de particular interés ya que los ejemplos anteriormente citados de las fotografías en Normandía y Cuba no

³ Refugiados. Naciones Unidas. Recuperado de <https://www.un.org/es/sections/issues-depth/refugees/index.html>



Fig. 12. Jonathan Olley, *Modern Castles of Northern Ireland*, 1998-2001.

tenían una intencionalidad artística, mientras que las de Ristelhueber sí. Estas obras muestran cómo los avances tecnológicos van a la par de los usos de vigilancia que se hacen de ellos. Centrándose más en esa idea de la cámara como elemento *banóptico*, encontramos el libro *BND - Standort Pullach* (publicado en 2006) de Andreas Magdanz, que constituye una documentación fotográfica exhaustiva de la base del servicio de inteligencia alemán en Pullach. Desde ese punto, militares estadounidenses controlaban el movimiento de la población de Alemania del Este. Otra obra que se aproxima al tema, esta vez en Irlanda del Norte, es *Modern Castles of Northern Ireland* (1998-2001) de Jonathan Olley. Sus fotografías tienen como objeto las construcciones policíacas y militares, en pie durante el conflicto que duró desde los años 60 hasta finales de los 90 entre Inglaterra e Irlanda. A pesar del uso de los términos “católicos” y “protestantes” para describir los dos bandos, el conflicto no solo tenía sus raíces en la religión, sino que se trataba de una lucha por el territorio de Irlanda del Norte. Al tratarse de una cuestión territorial, la vigilancia por parte de Inglaterra con el propósito de controlar el movimiento de la población irlandesa tuvo un peso fuerte, ejemplificado a través de las construcciones fotografiadas por Olley. Estos edificios en ocasiones llegan a asemejarse a las imaginaciones de Bentham. La mayoría ya no existen en la actualidad, lo cual resalta la importancia de este tipo de proyectos como testigos históricos de momentos que, de no existir la fotografía, caerían en el olvido.



Fig. 13. Mark Ruwedel: *Crossings*, 2006.

El proyecto *Crossings* (2006) de Mark Ruwedel también trata el tema de la división, de ese intento de separar y prohibir el libre movimiento que describe el término *banóptico*, pero a través de una estrategia distinta, fotografiando los objetos dejados atrás por aquellos que intentaron cruzar la frontera entre Méjico y Estados Unidos. Entre ellos se encuentran botellas, prendas de ropa, pasaportes, y colchones formando tiendas de campaña provisionales. El interés de esta obra reside en la forma en que muestra el reverso de la vigilancia, no a través de su acción sino de sus efectos.



Fig. 14. Simon Norfolk: *Ascension*, 2010.

Por otro lado, lo obra fotográfica de Simon Norfolk aporta una nueva perspectiva al rol de las tecnologías de la vigilancia en la guerra. En una entrevista con Marina Caneve desde el Proyecto Calamita/à habla sobre la necesidad de un nuevo lenguaje para reflejar cómo esos avances tecnológicos están cambiando la forma de hacer la guerra:

There's no photography of the way electronic information is being sucked out of my computer, my mobile phone, and as I walk down the street my image is being taken by remote cameras and put through American computers to track

me around, and tell about my life. We can't photograph that. We need to find a new language to talk about how war is being fought now.⁴

A pesar de que guerra no es sinónimo de banóptico, en esta cita se subraya precisamente la relación entre ambas. Si entendemos que la guerra es aquella que se da en el campo de batalla, esta visión no se aproxima demasiado a la manera real en la que se está desarrollando en la actualidad, ya que esta se articula mediante el distanciamiento, la vigilancia y la información. Más tarde en la entrevista muestra de nuevo preocupación por que la fotografía represente fielmente aquello que de verdad está ocurriendo en la guerra:

All the new technology is first of all military technology, and then years later it becomes something that you and me can use. The internet for example was invented as a secret way for the American computers to talk to each other in the event of nuclear war, and years later a version of it became something that you and I can use. Or GPS was invented by the US air force for controlling missiles and for tracking tanks on the battlefield and years later, we get a version of it that helps me navigate with my car. These technologies are all military technologies first. We need to find a way to photograph these technologies to photograph what modern war really consists of.⁵

Trevor Paglen ha tratado de hacer exactamente esto a través de su obra fotográfica, abarcando muchas de las nuevas formas que toma la vigilancia en la actualidad. Una de sus primeras obras, *Recording Carceral Landscapes* (1998-2004), nos muestra la realidad de las cárceles de máxima seguridad en California, a las que tuvo acceso, pero no permiso para grabar. Decidido a hacerlo igualmente, llevó a cabo una serie de grabaciones haciendo uso de micrófonos ocultos. La atención al detalle que muestra en su descripción del proceso es curiosa (posible gracias a las grabaciones), así como lo es la inversión de los roles del Panóptico de Bentham: ahora el vigilante es Paglen, y no el sistema. Esta dinámica vuelve a aparecer en muchas de sus obras, entre ellas fotografías de diversas bases de inteligencia militar, particularmente aquellas dedicadas al espionaje, a la seguridad y a la vigilancia. En una de ellas,

⁴ "No hay fotografía de la manera en que información electrónica está siendo absorbida de mi ordenador, de mi teléfono móvil, y cuando camino por la calle mi imagen es grabada y procesada por ordenadores americanos para registrarme y hablar sobre mi vida. No podemos fotografiar eso. Necesitamos encontrar un nuevo lenguaje que hable sobre cómo se está luchando la guerra." Caneve, M. (2016) Simon Norfolk. Militant archeology. Italia: Calamita/à. Recuperado de <https://calamitaproject.com/simon-norfolk/>

⁵ "Toda la tecnología nueva es, en primer lugar, tecnología militar y luego, años más tarde, se convierte en algo que tú y yo podemos usar. Internet por ejemplo fue inventado como una forma secreta en que los ordenadores americanos pudieran hablar entre ellos en la eventualidad de una guerra nuclear, y años más tarde llegó la versión que podemos usar tú y yo. O GPS, que fue inventado por la aviación de EEUU para controlar misiles y localizar tanques en el campo de batalla y años más tarde, nos llega una versión que me ayuda a orientar mi coche. Estas tecnologías son, en primer lugar, tecnologías militares. Necesitamos encontrar una manera de fotografiar estas tecnologías para fotografiar en lo que consisten las guerras modernas." Ídem.



Fig. 15. Trevor Paglen: *National Security Agency*, 2013.

National Security Agency (2013) toma la fotografía desde un helicóptero, representando por tanto el edificio desde una perspectiva aérea. El mismo artista afirma que le supuso un problema esta perspectiva, puesto que muestra el edificio de manera muy superficial, haciéndolo parecer un edificio de tipo centro comercial, y no consigue transmitir el poder que reside en un edificio como este, y el grado de control que tiene sobre cada una de nuestras vidas. En cambio, lo que sí le interesa de la imagen es eso mismo: mostrar el edificio como uno cualquiera, en definitiva, como la institución burocrática que es, y que, como tal, el público debería tener acceso a ella. La fotografía sería simbólica, entonces, de ese acceso del público.



Fig. 16. Trevor Paglen: *Limit Telephotography*, 2006.

En otro de sus proyectos, *Limit Telephotography*, toma fotografías de bases militares en el desierto, lugares a los que es imposible acercarse, y mucho menos a los que se pueda acceder. Por esto, sus fotografías son tomadas desde kilómetros de distancia, en algunos casos a más de 100, a través de una combinación de cámara, telescopio y varios espejos. A este tipo de distancia, la fotografía no tiene una calidad precisa, sino que nos presenta un paisaje borroso, en el que las formas apenas se distinguen. Paglen no tiene claro que las imágenes tengan significado aparte del significado que les atribuimos, llevándonos a cuestionar el porqué de la necesidad de estas fotografías.

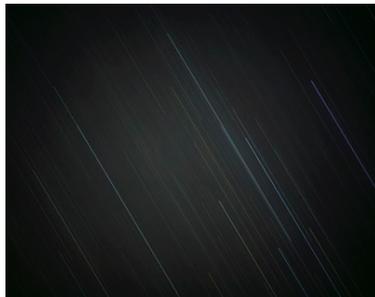


Fig. 17. Trevor Paglen: *The Other Night Sky*, 2008.

La fotografía de Paglen no se limita solamente al entorno terrestre, sino que explora el espacio en obras como *The Other Night Sky* (2008) y el fondo marino (con su serie fotográfica sobre los cables de fibra óptica controlados por la NSA en la costa de Florida y el Océano Pacífico). La vigilancia actual toma muchas formas, y cubre todos los espacios.

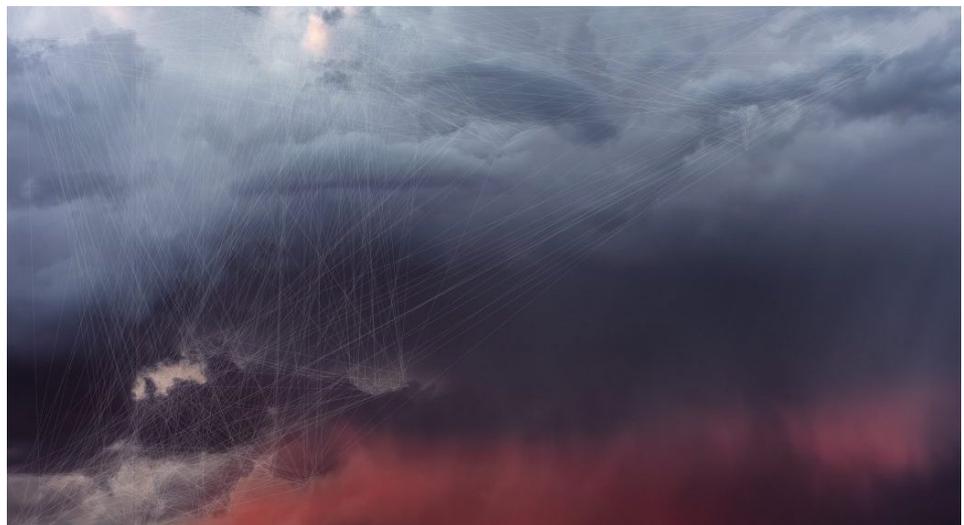
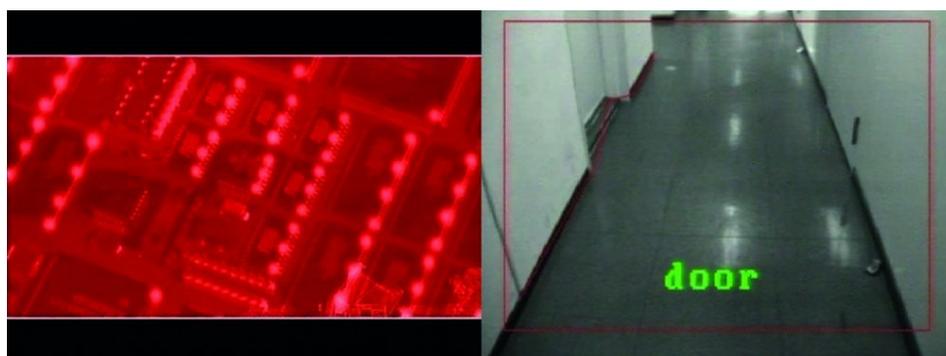


Fig. 18. Trevor Paglen: *CLOUD #135*, 2019.

Trabaja también con sistemas de reconocimiento faciales y geoespaciales. En su serie *CLOUDS*, aplica el reconocimiento de paisaje urbano a fotografías de nubes, dando lugar a imágenes estéticas, pero poniendo en relieve lo absurdo del ejercicio. Estos sistemas de reconocimiento están diseñados para lo artificial, aquello que ha fabricado el ser humano, como son los edificios. No se contempla que el paisaje natural del cielo tenga interés para un sistema de reconocimiento geoespacial, y ante una imagen como esta el sistema se pierde.

Como vemos a través de la obra de Trevor Paglen, las tecnologías del panóptico han cambiado progresivamente, distanciándose cada vez más del objetivo de la mirada, y haciendo cada vez más uso de los avances tecnológicos. Otro ejemplo de este cambio es la trilogía *Eye/Machine* de Harun Farocki (2001, 2002, 2003), donde observamos de nuevo cómo la vigilancia y la guerra ya no se desarrollan de la misma manera. El ojo humano ha pasado a depender del ojo de la máquina para la vigilancia, y por ello ya no es capaz de distinguir las imágenes reales de las ficticias. Durante la guerra del Golfo, evento en el que se centran las tres piezas audiovisuales de la serie (de 25, 15 y 25 minutos respectivamente), se fijaron cámaras en la parte frontal de misiles, grabando así los bombardeos. Ya no había diferencia entre cámara y reportero. Para el espectador resultaba imposible saber si las imágenes eran reales o parte de una simulación. Combinando imágenes de misiles, drones, cadenas de ensamblaje, y sistemas de detección de movimiento, Farocki crea un ambiente de ciencia ficción que nos plantea preguntas acerca del uso de la tecnología, de la vigilancia y de la veracidad de las imágenes que estamos consumiendo.

Fig. 19. Harun Farocki: *Eye/Machine*, 2001-2003.



En relación con este acontecimiento se encuentra la investigación de Jean Baudrillard. En *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (1991) argumenta que el conflicto no fue una guerra como tal, sino más bien una atrocidad. A través de los medios de comunicación, se mostró una imagen de los eventos transcurridos como una lucha entre dos ejércitos, sin tocar apenas la masacre de civiles iraquíes. Fue uno de los primeros eventos que en ser retransmitidos prácticamente en directo. En *La agonía del poder* (2006), concretamente en el

capítulo *Violencia de la imagen*. *Violencia contra la imagen* abordará el tema nuevamente, esta vez analizando las dinámicas de la imagen en sí misma, a la que se le presupone que muestra la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad. Esto según afirma Baudrillard no es cierto: la imagen sirve como elemento de impacto, mostrando aquello que pretende mostrar. Al haber un exceso de imágenes en la actualidad, nos insensibilizamos a la violencia mostrada en ellas. De esta manera, la imagen nos aleja de esa realidad que en un primer momento pretendía mostrar.

La trilogía de Farocki sigue precisamente esta línea de pensamiento. En un artículo del *New York Times* sobre *Eye/Machine*, el crítico de arte Ken Johnson dice:

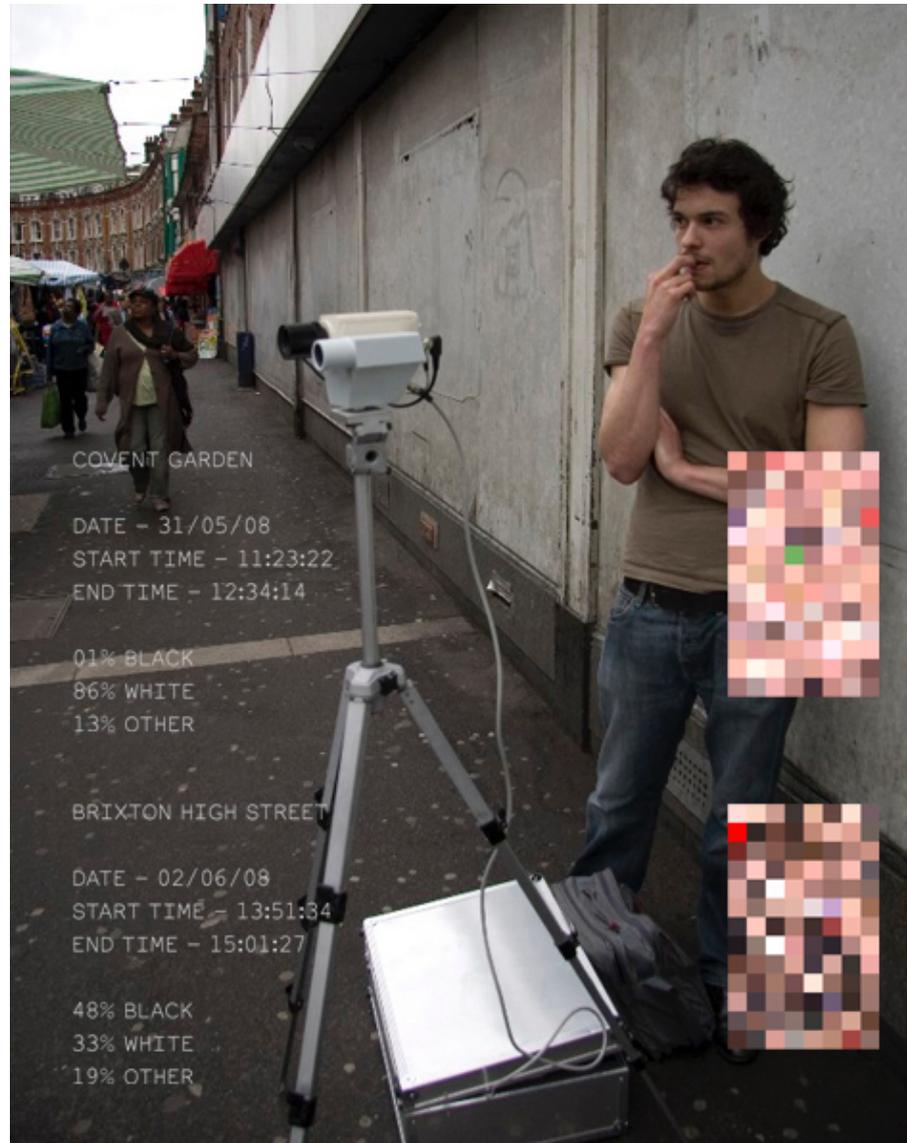
His art is a meditation on the degree to which our world, what we take for reality, is formed by recording and image-making machinery. We are always “at a distance,” in peace as well as in war. Representational technology becomes an experience in and of itself, which at least partly eclipses what it purports to reveal. Similarly, our minds organize incoming information into images and narratives that may or may not be true to the facts.⁶

Obras como la de Farocki traen a luz las cantidades ingentes de material audiovisual generado por cámaras de seguridad, ya sean del ámbito militar, laboral o el espacio urbano. Otros artistas, sin embargo, han creado programas propios de análisis de material audiovisual. Un ejemplo es Benjamin Males, con *The Target Project* (2008). Este proyecto se subdivide en dos: *RTS-2* y *SOLA*. En el primero, *The Racial Targeting System*, la tecnología diseñada por Males es capaz de analizar el rostro de viandantes (la cámara es totalmente portable, y fácil de montar en cualquier calle, como muestra el artista en las siguientes imágenes), registrar el tono de su piel y rasgos faciales, y así clasificar según su raza. En la última imagen, encontramos que el uso de tecnología como esta está más que clara: *RTS-2* toma datos de las personas en dos zonas distintas de Londres, y a través de un collage de tonos de piel, es fácil ver las diferencias étnicas entre barrios. Como aparte, es curioso observar cómo dentro de esos collages nos encontramos cuadrados rojos y verdes demasiado vivos para ser humanos. La tecnología no es perfecta, todavía. El proyecto *SOLA*, por otro lado, recopila información sobre el peso, altura, y grado de obesidad de los

⁶ “Su arte es una meditación sobre la medida en que nuestro mundo, lo que tomamos como realidad, se forma en base a las tecnologías de grabación y fabricación de imágenes. Siempre estamos a distancia, en la paz como en la guerra. La tecnología de la representación se convierte en un en sí misma, que al menos en parte eclipsa aquello que presuntamente revela. De manera similar, nuestra mente organiza imágenes que pueden o no ser verdad.” Johnson, K. (2005) *Unfiltered Images, Turning Perceptions Upside Down*. EEUU: New York Times. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2011/08/26/arts/design/harun-farocki-video-installation-at-moma-review.html>

que se pasan por delante de la cámara, pudiendo así analizar su BMI (índice de masa corporal).

Fig. 20. Benjamin Males: *The Target Project*, 2008.



Otra tecnología de este tipo desarrollada con fines artísticos es *ImageNet Roulette* de Trevor Paglen y Kate Crawford. En este proyecto, crean un juego utilizando la plataforma ImageNet (desarrollada en 2009), una de las mayores recopilaciones de fotografías clasificadas que existe, y que actualmente se emplea para desarrollar tecnologías basadas en el reconocimiento de imágenes. Según lo describen Paglen y Crawford en su artículo *Excavating AI. The Politics of Images in Machine Learning Training Sets* (2019), es como pasearse por la biblioteca infinita de Borges. Hay millones de imágenes de todo tipo, asociadas a categorías, de la índole más variada. Esto en el reconocimiento de objetos no supone un problema grave, pero la cosa se

tuerce en la categoría de Persona, ya que las etiquetas empleadas son altamente subjetivas, y en muchas ocasiones atienden a estereotipos de raza, sexualidad, género, y capacidad. Constituyen una lección en cómo las clasificaciones o categorizaciones de los seres humanos por parte de otros son siempre nocivas y estereotipadas. En cualquier caso, *ImageNet Roulette* fue una app que jugaba con estas categorías, generando etiquetas para la persona que se pusiera delante de la cámara en base a cómo se hubieran clasificado imágenes similares en la base de datos.

Fig. 21. Trevor Paglen y Kate Crawford: imagen generada a partir de ImageNet Roulette, 2019



Fig. 22. Jason Salavon: *The Class of 1967* (panel izquierdo), 1998.

Proyectos como los de Males y Paglen nos dejan inquietos, de manera similar a obras como *The Class of 1988* y *The Class of 1967* (1998), *Figure* y *Homes for Sale* (1997), de Jason Salavon. Superpone las fotografías de alumnos de una clase, de páginas de Playboy y de anuncios inmobiliarios respectivamente, para encontrar “la media”. El resultado es una imagen neutra, vagamente reconocible, pero sin ningún detalle identificativo que nos permita saber nada sobre el sujeto. Sabemos lo que se nos muestra, pero nada más. A pesar de no tratar directamente con la vigilancia, la obra de Salavon nos dice mucho de la mirada vigilante, y de cómo analiza los datos de manera racional, eliminando diferencias y olvidando que detrás de la imagen hay una persona o lugar real.

Por muy distópica que parezca, esta tecnología es real, y en mayor o menor medida está disponible para todo aquel que quiera utilizarla (ya vimos cómo *The Target Project* era totalmente portable, con un coste de producción relativamente bajo). Las obras que tratan estas tecnologías los hacen desde multitud de tonos, no solo con el cariz crítico que tienen la mayoría: Bruce Nauman, en su proyecto *Mapping the Studio* (2001), dispone una cámara para grabar su estudio de noche, con su gato, una plaga de ratones, y la ocasional polilla como protagonistas. El fin de la obra es el acto mismo de grabar, de

averiguar qué se puede ver. Esta obra es un ejemplo de cómo las tecnologías de la vigilancia no se usan siempre en el arte de manera crítica, sino a veces consisten solamente en un juego, una acción por la acción misma.

Encontramos entonces que las tecnologías de la vigilancia toman diversas formas. Esto lo ejemplifica bien otro proyecto de Males, *Feel the Reel*, en colaboración con Saatchi & Saatchi para el Cannes Lions Festival of Creativity de 2014, en el que equipaban al público con 2000 pulseras que analizaban sus datos (respiración, aceleración del pulso, tensión, movimiento) para detectar su estado de ánimo. Estos datos se retransmitían en directo junto a la película que se estuviera proyectando.



Fig. 23. Richard Lam: *Vancouver Riot Kiss*, 2011.

Foto, video, smartphones, GPS, radares, sensores, cámaras en calles y plazas, edificios, móviles, internet... La imagen no es la única forma de vigilancia, pero sí tiene un peso fundamental. Está en todas partes, y cualquiera puede hacer uso de ellas. Richard Lam, fotógrafo y periodista, tardó menos de veinticuatro horas en encontrar a una pareja de manifestantes que había fotografiado besándose, poniendo en evidencia la velocidad de la vigilancia a través de la tecnología, en este caso las redes sociales. En manos de un fotógrafo algo sentimental, parece que no hay nada de qué preocuparse, pero como hemos visto tras el repaso de los anteriores artistas y obras, no tenemos control sobre dónde acaban las imágenes que producimos. Entidades gubernamentales y grandes corporaciones están interesados en vigilar y controlar a través de cualquier vía posible. El desarrollo de nuevas tecnologías solo llevará a mayor facilidad para hacerlo.

Sin embargo, encontramos que otros artistas han aprovechado precisamente esta cantidad masiva de imágenes producidas como material audiovisual con el que trabajar. El precursor de este fenómeno sería Andy Warhol con su película *Outer and Inner Space* (1966), en la que la actriz Edie Sedgwick es grabada hablando con otra grabación suya de fondo. Las imágenes se superponen de manera que parece que las dos versiones de sí misma están en diálogo. Aunque esta película no estará dentro del campo del Surveillance Art, sí será de las primeras obras experimentales que jueguen con las grabaciones para

Fig. 24. Andy Warhol: *Outer and Inner Space*, 1966.



crear el efecto de la vigilancia, tanto del público como de la misma actriz para consigo misma.



Fig. 25. Michael Klier: *Der Riese*, 1983.

En los tempranos años 80, la película de Michael Klier, *Der Riese* será la primera obra compuesta enteramente de grabaciones de cámaras de seguridad. Esta película nos mostrará distintas tramas, de libre interpretación, en la que parece que todo nos está diciendo lo mismo: nada escapa al ojo de la cámara. Despegues de aviones, parques, edificios privados, centros comerciales, bancos, todo está siendo registrado. Las grabaciones, aparentemente de escenas cotidianas tranquilas, adquieren un tono amenazante al ir acompañadas en distintos momentos de la película por la música de Wagner.

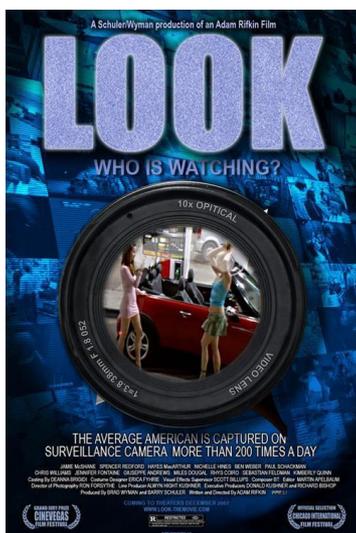


Fig. 26. Adam Rifkin: *Look*, 2007.

La obra de Klier inaugura una serie de películas posteriores en la línea de sinfonías de la ciudad como *Look* (2007) de Adam Rifkin. Esta, a diferencia de la película de Klier, sí mostraba escenas representadas por actores, y por tanto sí tiene una trama más clara, pero también estaba grabada enteramente por cámaras de seguridad que ya estaban en el lugar en que serían grabadas. La película en general tiene un carácter muy oscuro tanto en temática como en el punto de vista desde la que está grabada, que obligan al público a presenciar escenas de agresión con impotencia, a la vez que cierto voyeurismo, ya que es imposible alejar la mirada de lo que transcurre en la pantalla.



Fig. 27. William Noland: *Occulted*, 2005.

Otra obra audiovisual en esta línea es *Occulted* de William Noland. Grabada en las calles de Londres apenas seis meses después de los atentados de 2005, la película no tiene trama, sino que presenta escenas sueltas de gente comprando, cogiendo el bus, o caminando por la acera. Según afirma el autor en su página web, la estrategia es vigilar a aquellos que ya están siendo

vigilados. De hecho, a lo largo de la película los individuos, conscientes de estar siendo grabados, son incapaces de mirar hacia otro lado durante demasiado rato, y vuelven la mirada una y otra vez hacia la cámara.

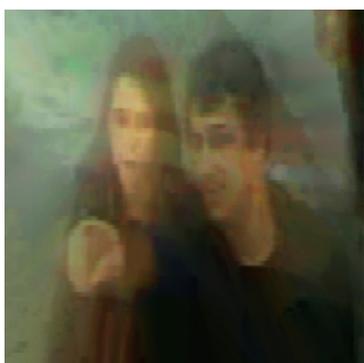


Fig. 28. Stanza: *You are my subjects*, 2004.

Finalmente, tenemos la obra *You are my subjects* (2004) de Stanza. Esta obra se diferencia de las otras no tanto por temática ni técnica, sino porque las imágenes de video eran tomadas directamente de una única cámara de seguridad en una calle de Nueva York, y retransmitidas en directo en una plataforma de Internet. Como describe la obra el propio artista en su página web, “la obra nos vuelve a todos voyeurs de inquietantes “realidades paralelas”. Lo que estás viendo son cuadros cambiantes a tiempo real.” Las imágenes estaban editadas y ralentizadas, de manera que el efecto era semejante al de estar viendo fantasmas moviéndose lentamente por la pantalla. La obra estuvo en funcionamiento entre 2004 y 2010, momento en que la cámara dejó de funcionar. En su página web, deja escrito:

CCTV systems are everywhere in the public domain. Millions of hours worth of data are recorded every day by these cameras. We are all unwitting bit part actors, in the filming of our own lives. Usually we cannot watch. The results are not collected for broadcast back to the public. Rather they are monitored, filtered, distributed and archived without our knowledge or permission. The city has millions of CCTV cameras.⁷

Estas cinco últimas obras son muestra de cómo el mundo del arte no solo se ha aproximado al tema de la vigilancia desde una mirada crítica y politizada, sino que han aprovechado las grandes cantidades de contenido audiovisual generadas por el proceso de la vigilancia, tomando material existente o generando contenido nuevo, para la creación de obra propia. Vemos entonces un nuevo papel de la vigilancia en el arte, como generador de nuevas miradas, que a su vez serán capaces de suscitar la crítica a la vigilancia desde otras perspectivas.

⁷ “Los sistemas de CCTV están en todas partes del dominio público. Millones de horas de datos son grabadas cada día por estas cámaras. Todos somos involuntariamente actores, en la grabación de nuestras propias vidas. Normalmente no podemos observar. Los resultados no son recogidos para ser retransmitidos al público. En vez de eso son monitorizados, filtrados, distribuidos y archivados sin nuestro permiso. La ciudad tiene millones de cámaras de CCTV.” Stanza (2004). *You are my subjects*. EEUU: Stanza. Recuperado de: https://www.stanza.co.uk/i_spy/index.htm

3. LA NECESIDAD DE MIRAR

Como hemos establecido en el apartado anterior, la vigilancia es actualmente un hecho totalmente integrado en nuestra realidad. Desde el terreno militar hasta nuestro entorno más inmediato, nos encontramos vigilados, sin nociones reales de a dónde va a parar la información que está siendo recogida sobre nosotros. Aun así, parece que, aunque no sepamos con certeza quién tiene acceso a nuestros datos, sí somos al menos conscientes de que la vigilancia está teniendo lugar. Es necesario preguntarse acerca del efecto que tendrá esto sobre nosotros, en tanto a la construcción de nuestra propia identidad y sobre nuestras acciones más cotidianas.

En el siguiente apartado analizaremos el concepto de *sociedad de la transparencia* acuñado por Byung-Chul Han e indagaremos en profundidad en las dinámicas del voyeurismo y exhibicionismo que se dan en este tipo de sociedades, centrándonos en el papel catalizador que han tenido las redes sociales en estas dinámicas. Comenzaremos a adentrarnos también en qué puede significar esto para la intimidad y las relaciones interpersonales en la actualidad. Estas cuestiones las analizaremos siempre en estrecha relación con los distintos planteamientos propuestos desde el mundo del arte, que aportarán perspectivas diversas, como veremos a continuación.

La sociedad de la transparencia es la consecuencia lógica de la sociedad de la vigilancia planteada por Foucault. El término fue acuñado por Byung-Chul Han en su obra *La sociedad de la transparencia* (2013), que comenzará afirmando que “Ningún otro lema domina hoy tanto el discurso público como la transparencia” (Han, 2013, p. 11). Parece que en todos los ámbitos la transparencia, el *full disclosure*, es esencial para el correcto funcionamiento de éstos, ya sea en la política como destaca Han, en las empresas, en las instituciones administrativas, o en las vidas personales de las figuras públicas. Pero es más que eso: supone un cambio de paradigma, de la sociedad que opera en base a negativos (prohibición, castigo, control), a la sociedad que opera en base a positivos (autocontrol, esfuerzo).

Encuentra las causas históricas de la sociedad de la transparencia en el siglo XVIII, en el que la transparencia se proponía como respuesta a la hipocresía. Según Rousseau, la expresión no debía de ser una pose, sino un reflejo del

corazón transparente. Lo ideal sería que el carácter fuera igual al comportamiento. El problema es que esta premisa, a priori tan razonable, deriva en una pérdida libertad total por parte del individuo, que a menudo no es consciente del autocontrol que llevará a cabo en sus propias acciones.

Tras un primer vistazo resulta paradójico que la sociedad positiva funcione a través de las negaciones que nos encontramos en todos los frentes. Sin embargo, si analizamos más detenidamente, esas negaciones solo son positivaciones llevadas al extremo: no a las lagunas de información (pero sin laguna de saber, el pensamiento se vuelve mero cálculo); no a la dialéctica; no a la hermenéutica; no a sentimientos negativos, como el sufrimiento o el dolor; no al conocimiento teórico; no a la política real (en todo caso una política despolitizada); sin ideología, sin cambio, solo transparencia (Han, 2013, p. 17-22).

Todo se vuelve transparente cuando se inserta en el contexto del sistema capitalista, que lo envuelve todo, sin excepciones. Este es el problema real de la sociedad de la transparencia: más transparencia, más visibilidad, no equivalen a más verdad, aunque en un primer momento pueda parecerlo. La verdad “es una negatividad en cuanto se pone e impone declarando falso todo lo otro” (Han, 2013, p. 23), y si hay una única verdad válida, no hay diversidad de opinión. El capitalismo no se articula con verdades, sino con oferta de opiniones, entre las que el individuo tendrá sensación de escoger, de la misma manera que tendrá sensación de escoger entre productos (y en última instancia, entre personas), puesto que el mercado no resalta el valor singular del producto, sino su transparencia. “El imperativo de la transparencia hace sospechoso todo lo que no se somete a la visibilidad. En eso consiste su violencia” (Han, 2013, p. 31). Así, se renuncia a la peculiaridad de las cosas, ya que cualquier valor invisible o intangible que puedan tener no resulta rentable.

La violencia de esta dinámica reside en que esto ocurrirá de la misma manera con los seres humanos. El sistema somete a las personas al mismo procedimiento de transparencia, de exposición, volviéndolos así seres funcionales, piezas operacionales del mismo sistema.

Frente a esto, Han propone que una respuesta tan sana como necesaria será la de tomar distancia. La distancia es la base para la imaginación, para la que el sistema no tendrá ninguna utilidad. Emplea la metáfora de la máscara, que representa lo oculto, el misterio, el secreto, pero también el juego.

El concepto de la máscara ha sido uno de los motores que trabajarán diversos artistas en relación con la temática de la vigilancia. Dos ejemplos de ello serán

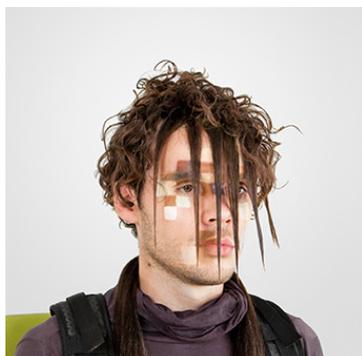


Fig. 29. Adam Harvey: *CV Dazzle (Look 3)*, 2000.

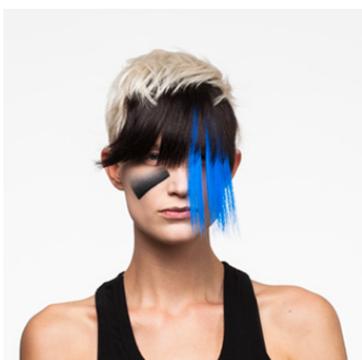


Fig. 30. Adam Harvey: *CV Dazzle (Look 5)*, 2011.



Fig. 31. Leonardo Selvaggio: *URME*, 2013.

CV Dazzle y las máscaras de Leonardo Selvaggio. El primero es un proyecto de Adam Harvey, iniciado en el año 2000, que sigue en construcción en la actualidad. Se situará en el ámbito de la acción directa, puesto que tiene una meta concreta en mente: engañar a la cámara de seguridad. En la página web dedicada al proyecto, Harvey explica que *CV Dazzle* es un concepto, no un producto. El nombre tuvo su inspiración en un tipo de camuflaje naval de la Primera Guerra Mundial llamado Dazzle, que empleaba diseños cubistas para romper la línea visual de un barco, ocultando así su posición y tamaño a ojos enemigos. En el proyecto se apropia del mismo sistema para ocultar el rostro de personas frente a cámaras de vigilancia, alterando el peinado y maquillaje a través de formas geométricas y amplitud de recursos estilísticos. La última actualización de la página web (junio 2020) aclara, sin embargo, que los *looks* mostrados como ejemplo del proyecto tratan de engañar a una cámara basada en el algoritmo Viola-Jones, mientras que actualmente se usan sistemas DCNN, de un reconocimiento facial más profundo. Harvey termina el post de actualización con un “hint: don't use Viola-Jones looks for a DCNN face recognition system”⁸, dejando claro el uso que espera que el espectador haga de esta información, es decir, que la emplee para fines ilegales. También muestra con ese comentario a lo que hicimos alusión en el anterior apartado, esto es, que las tecnologías de la vigilancia están en constante cambio, y que nuestra visión de ellas queda obsoleta muy rápidamente. Aquel que quiera enfrentarse a la máquina deberá tener esto en cuenta.

El segundo ejemplo es la obra de Leonardo Selvaggio, *URME* (2013), que el artista define como una intervención subversiva, y que se compone de tres partes: por un lado, una máscara protésica del rostro del artista, que el público es invitado a ponerse; por otro, una versión en papel de la misma máscara; y finalmente, un software que sustituye hasta cinco rostros en un video por el del artista. Estas tres partes del proyecto están disponibles en su página web, con la siguiente aclaración:

URME represents artist-driven, anti-surveillance devices made for the public. As such, all our products are *SOLD AT COST*. This means that there is no profit made in selling these products. All proceeds are used to sustain our ability to provide you with services. We believe everyone should be able to afford protection from surveillance.⁹

⁸ “Pista: no uses looks Viola-Jones contra un sistema de reconocimiento fácil DCNN” Harvey, A. (2020). Sin título. EEUU: CV Dazzle. Recuperado de: <https://cvdazzle.com/>

⁹ “URME representa dispositivos anti-vigilancia movidos por artistas, hechos para el público. Por tanto, todos nuestros productos son VENDIDOS A PRECIO DE FABRICACIÓN. Esto significa que no hay beneficio en vender estos productos. Todos los beneficios son empleados en mantener nuestro servicio. Creemos que todo el mundo debería poder permitirse protección frente a la vigilancia.” Selvaggio, L. (2013). URME Surveillance. EEUU: URME Surveillance. Recuperado de: <http://www.urmesurveillance.com/>

Estas dos obras, tanto la de Harvey como la de Selvaggio, hacen uso de la máscara, el engaño, como enfrentamiento directo a la cámara de seguridad. De esta manera, modifican el propio cuerpo vigilado para ocultar precisamente aquello que se está tratando de averiguar sobre ellos, su identidad. Aprovechan su conocimiento del funcionamiento de los sistemas de reconocimiento facial para encontrar las lagunas o fisuras que puede tener el propio sistema de vigilancia.

A este tema se acercará Guy Debord en los años 60, década en la que la vigilancia todavía no había llegado al grado de integración que comenzaría a alcanzar en los años 80, o a principios de los 2000, tras eventos como el 11-S. Resulta inquietante por esto mismo la medida en la que su obra, *La sociedad del espectáculo* (1967), consigue predecir con tanta certeza el desarrollo de los acontecimientos. A través de una perspectiva marxista, relata cómo el obrero ha sido convertido en consumidor de las mercancías producidas por el mismo sistema. Pero si este nuevo consumidor no es otra cosa que el antiguo proletariado revolucionario, entonces hay una alta probabilidad de que se rebele, y por tanto se tendrán que tomar medidas para evitar que esto ocurra. Aquí entra en escena el tiempo de ocio, aquello por lo que se luchaba anteriormente (exigiendo un número de horas limitado en la jornada laboral), y que en este nuevo paradigma será directamente asignado al trabajador. Tendrá tiempo de ocio claramente diferenciado de su jornada laboral. Pero este tiempo será en el que el trabajador tendrá más libertad, al no estar dentro del espacio de trabajo, y por tanto será el tiempo más peligroso, volviendo a esa idea de la probabilidad de revelación contra el sistema. El espectáculo, entonces, por ser aquello que ocupe el tiempo de ocio, será la ruta de control más directa.

A pesar de estar escrita en los tempranos años 60, esta teoría no solo se confirma, sino que se intensifica en el tiempo transcurrido desde entonces. Las crecientes industrias del entretenimiento, la omnipresencia de las pantallas en la vida cotidiana, el poder otorgado a los medios de comunicación, y la casi obligatoriedad de la presencia online no hacen más que subrayar las ideas desarrolladas por Debord.

A través de estas tecnologías del espectáculo, lo que se produce es un distanciamiento, una alienación del individuo. Las imágenes que crean los medios de comunicación no representan de manera veraz a la sociedad, sino que son una construcción de la realidad, con sus propias narrativas. De esta manera, Debord afirmará que hemos dejado de relacionarnos a través de conexiones entre realidades, para hacerlo a través de conexiones entre representaciones de realidades. Nos alejamos unos de otros, pero no solo eso.

A nivel individual, esta dinámica se refleja por excelencia en las redes sociales, en las que se proyecta una imagen que poco o nada tiene que ver con la realidad, alejándonos tanto de nuestra libertad (se espera que concordemos con la imagen proyectada, dejando poco espacio para el matiz y la contradicción) como de nuestra condición. Al estar nuestra realidad diluida por este proceso, nos volvemos esclavos de la imagen plana y codificada de las pantallas. Esto lleva a una pérdida absoluta de la privacidad en el individuo, puesto que al perder la conexión con la realidad pierde también conexión de sí mismo, y pasará a depender de la imagen para llenar el vacío resultante.

Desde el arte, encontramos ejemplos de esto desde el inicio de la fotografía, en relación con la propia técnica reproductiva: por un lado, la velocidad de producción que permitía la fotografía, en oposición a técnicas de representación manuales como podría ser la pintura; por otro, la presunta veracidad de las imágenes mostradas a través de la fotografía. A su vez, esto nos remite de nuevo al hecho de que la historia de las artes estará siempre ligada al desarrollo de las tecnologías.



Fig. 32. Giuseppe Primoli: *Edgar Degas saliendo de un baño público*, 1889.

Un ejemplo de esto es la fotografía de Edgar Degas saliendo de un aseo público en París, tomada por Giuseppe Primoli en 1889. Esta imagen muestra los comienzos del interés por la vida privada de los personajes públicos (como destacamos en el apartado dedicado a los rastros de la vigilancia a través de la historia, la esfera privada había estado tradicionalmente separada de la esfera pública: había puntos donde se solapaban, pero en general se trataba de dos mundos más o menos diferenciables), puesto que la fotografía en sí no tiene nada en particular que resaltar si se deja a un lado quién es el que se nos muestra.



Fig. 33. Pierre-Louis Pierson: *Scherzo de Follia*, 1863-1866.

Otro ejemplo de la misma época es la condesa de Castiglione. Considerada como una de las mujeres más bellas de la época, fue obligada a casarse a los diecisiete años con fines políticos de unificación entre Francia e Italia, y por tanto enviada a París. Durante su primera estancia ahí entró en contacto con Pierre-Louis Pierson, dueño del estudio fotográfico Mayer & Pierson. Comenzó con él una estrecha colaboración, que a lo largo de su vida llevaría a más de 400 fotografías. Lejos de limitarse al rol de sujeto pasivo frente a la cámara, la condesa asumía el cargo de directora artística, componiendo las fotografías a su gusto, incluso eligiendo los ángulos de la cámara. Decidía también los trajes y vestidos que llevaría para las poses, además de dirigir la posproducción. Esta consistía en un proceso de elección del tamaño de las imágenes y del acabado final de las mismas, que en muchas ocasiones pintaba y retocaba la propia condesa.

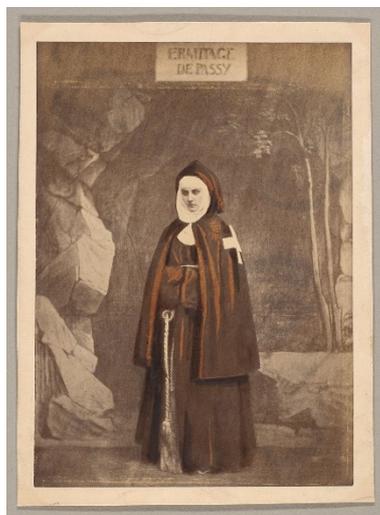


Fig. 34. Pierre-Louis Pierson: *Ermitage de Passy*, 1863-1866.

Lo más curioso de estas fotografías era el personaje que se creaba a través de la imagen. La primera fotografía que aún se conserva de ella es *El vestido negro*, de 1856, y aunque en esta primera obra sí vemos como posa de manera obediente para la cámara, pronto empezamos a ver cómo las fotografías se volverían cada vez más fantasiosas, la condesa mostrándose en diversas poses, y vistiéndose de distintos personajes del teatro, la ópera, y su propia imaginación. En muchas ocasiones se le cita como una de las precursoras a la obra de artistas como Claude Cahun o Cindy Sherman. Tras crear estas imágenes, las enviaba en forma de estampa a sus distintos amantes y admiradores. Analizando su vida, sometida constantemente al escrutinio de la aristocracia parisina, es fácil entender por qué tendría necesidad de la creación de un alter-ego a través de las fotografías. Es interesante observar, también, como su figura se volvió cada vez más misteriosa, cada vez más alejada de la esfera social, pero cómo esto no hizo más que atraer la atención en ocasiones obsesiva de miembros del público. Entre ellos cabe destacar a Robert de Montesquiou, que invirtió trece años en la elaboración de su biografía, *La Divine Comtesse* (1913) y que reunió 275 de las fotografías tomadas por Pierson a lo largo de la vida de la condesa.



Fig. 35. Ron Gallea: *Windblown Jackie*, 1971.

El término *paparazzi* no llegaría hasta el siglo XX, gracias a un personaje de *La dolce vita* (1960) llamado Paparazzo, y fue un fenómeno que comenzó a extenderse realmente desde entonces. Fotógrafos como Ron Gallea, que persiguió obsesivamente a Jackie Kennedy (y a otras figuras públicas como Marlon Brando y Michael Jackson) hasta el punto en que le llevó a juicio en varias ocasiones por acoso. La fotografía de *Windblown Jackie* nos muestra una escena espontánea, en la que se encuentra en la calle sonriente (el mismo Gallea afirmó que solo le sonreía porque no sabía quién era, al estar fotografiándola desde el interior de un taxi). Al igual que con el momento de Degas saliendo del baño, la fotografía pone en relieve la cara que no se suele mostrar al público, creando una fascinación en el espectador de ver lo oculto, lo extraño, lo insólito.

A pesar de que la figura del paparazzi obsesivo lo marcara en cierta medida Gallea, otros muchos han tomado su relevo desde entonces. Algunos fotógrafos ejemplo de esto son Tazio Secchiaroli y Marcello Geppetti, inspiraciones originales para el personaje anteriormente mencionado de *La dolce vita*.

Como vemos con las fotografías de los paparazzi, y con el personaje de la condesa de Castiglione, hay una línea muy fina entre la persona real y su imagen proyectada. Con este concepto juega la artista Alison Jackson en sus conocidas series de *celebrity lookalikes*. Para ello, compone una escena con un



Fig. 36. Alison Jackson: *The Real Tom Ford and "Paris Hilton"*



Fig. 37. Alison Jackson: *The Real Elton John and "The Queen"*

personaje real de la cultura popular (Elton John, Tom Ford, o la propia Jackson) y con un doble de otra figura conocida (como puede ser la reina de Inglaterra). Con esta combinación entre lo real y lo no real, hace dudar al espectador de si acaso es posible lo que está mirando, a pesar de estar viéndolo. Volviendo al concepto de la violencia contra la imagen de Baudrillard, es precisamente esta duda lo que, en última instancia, volverá irrelevante la veracidad o no de la imagen: pasa a formar parte del imaginario colectivo, da igual que sea real o no. Remite también a la afirmación de Han sobre la verdad como negativa: no interesa comprobar si lo que vemos es real, sino que las imágenes crean sus propias narrativas.

Volviendo al tema central que nos concierne en este apartado, encontramos que basándonos en los ejemplos artísticos citados anteriormente podemos concluir lo siguiente: por un lado, que la transparencia se ha vuelto una cualidad exigible e incluso esperada en relación con todos los aspectos de la vida; y por otro, que esto lleva consecuentemente a una espectacularización de la vida misma. Pero esto nos lleva a preguntarnos exactamente cuál es el atractivo que ejerce la espectacularización sobre nosotros.

Acerca de esto es particularmente esclarecedor la introducción al texto de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (1975). Desde la perspectiva del psicoanálisis estudia las dinámicas del voyeur y el exhibicionista en el cine, afirmando que estas dinámicas ya están presentes en el interior del propio sujeto.

El término voyeurismo (o escoptofilia) se tiende a usar generalmente en el contexto de las inclinaciones o trastornos sexuales, para describir aquel que siente placer al mirar, especialmente aquello prohibido u oculto. Según Mulvey, en un primer momento podría parecer que está muy alejado de lo que es el cine (o, en lo que nos concierne para este texto, de cualquier imagen de nosotros mismos, como puede ser una grabación de una cámara de seguridad, o una foto subida a las redes sociales), puesto que lo que nos muestra la pantalla es algo que se expone conscientemente, que no pretende ocultar, pero sin embargo los recursos cinematográficos y la experiencia en la sala de cine se unen para crear el efecto de una separación entre lo que transcurre en la pantalla y la realidad, creando en el espectador la ilusión de estar viendo un mundo privado. A la par, el cine fomenta también el aspecto más narcisista de la escoptofilia, que es poder mirar la imagen de uno mismo. El placer de mirar se combina con el deseo de reconocimiento, provocando fascinación compulsiva en el público.

Una fotografía en relación con este mismo tema en el ámbito del cine es *Audience in the Palace Theater* (alrededor de 1943) de Weegee. La imagen muestra cómo las miradas de casi todos los espectadores están dirigidas a la pantalla. Sin embargo, dos de los fotografiados, justo en el centro de la imagen, se están besando: lo hacen en la percibida privacidad de la sala a oscuras, sin ser conscientes de que alguien les está observando. Nuevamente, tenemos la sensación de estar contemplando una escena privada, íntima. Nos volvemos cómplices de la mirada voyeurística del fotógrafo.

Fig. 38. Weegee: *Audience in the Palace Theater*, 1943.



Una obra fascinante que trata estas dinámicas del voyeur/exhibicionista es la serie *Strangers* de Shizuka Yokomizo. La artista enviaba una carta anónima¹⁰ a

¹⁰ Dear Stranger, I am an artist currently working on a photography project which involves people I do not know. I would be delighted if you could get involved in this project. The project may be exhibited in some exhibitions next year. I would like to take a photograph of you standing in your front room from the street in the evening. A camera will be set outside the window on the street. If you do not mind being photographed, please stand in the room and look into the camera through the window for 10 minutes on __/__/__ pm. I will have come before __/__/__ pm and set up my camera. I will take your picture for 10 minutes and then leave. * Instructions *It has to be only you, one person in the room alone. Please turn all the lights on and stand at least 1~1.5m away from the window. If you are too close to the window, you will become just a shadow in the picture. I would like you to wear something you always wear at home. Please do keep reasonably still and calmly look into the camera. 10 minutes is a very long time to keep still. Please try it as much as possible but you can relax from time to time. If you do not want to get involved, please simply draw the curtains to show your refusal. I will NOT knock on your door to meet you. We will remain strangers to each other. However, I will send you a small print later on with my name, address and telephone number. If you do not want your photograph to be exhibited, you can then let me know. I really hope to see you from the window. Faithfully, Artist

Traducción:



Fig. 39, 40, 41 y 42. Shizuka Yokomizo: *Strangers*, 1998.

distintos desconocidos que le interesaran para el proyecto, detallando lo quería que hicieran para que ella les pudiera fotografiar. El proyecto resultante muestra exactamente lo que se describe en la carta. El sujeto se expone voluntariamente a la mirada desconocida, con su propia casa como telón de fondo. Como espectador, formamos una visión del personaje representado a través de su cuerpo y los pocos detalles que lo rodean. El sujeto, aunque pasivo, no solo se limita a ser visto, sino que observa también. Parece mirarnos desde el interior de la fotografía, preguntándose por qué lo miramos con tanta atención.

Esta exposición voluntaria del sujeto al ojo vigilante será una temática recurrente en las artes visuales. A mediados de los años 90 se formó el grupo The Surveillance Camera Players (SCP), fundado por Bill Brown y Susan Hull, entre otros, por motivo de una llamada a la acción por parte del manifiesto de Michael Carter en 1995, titulado *Guerilla Programming of Video Surveillance Equipment*. El SCP llevaba a cabo representaciones teatrales delante de cámaras de seguridad. Antes de empezar mostraban un cartel a la cámara con el título de la obra que iban a representar, marcando claramente el inicio y delimitando así el fragmento de grabación que era de interés. La primera obra que representaron fue *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, y *Esperando a Godot*, esta última siendo especialmente irónica, puesto que la obra consiste casi enteramente de diálogo, que no sería recogido por la cámara de seguridad. Otra obra conocida que representaron fue *1984*, y a partir de 1998 solo llevaron a cabo piezas teatrales propias, únicamente centradas en la vigilancia y los derechos de privacidad. El grupo no se definía tanto por su carácter artístico (ninguno de los componentes provenía del mundo del teatro), sino por su determinación activista. Durante las funciones, los miembros que no estuvieran “en escena” repartían folletos con información sobre el derecho a la privacidad, y mapas con todas las cámaras de seguridad marcadas, para que la

Querido desconocido,

Soy una artista y actualmente estoy trabajando en un proyecto de fotografía que involucra gente que no conozco. Me encantaría que te involucraras en este proyecto. Puede que sea expuesto en exposiciones el año que viene. Me gustaría tomarte una fotografía de pie en tu salón desde la calle por la tarde. Una cámara será colocada delante de la ventana en la calle. Si no te importa ser fotografiado, por favor ponte de pie en la habitación y mira a través de la Ventana durante 10 minutos el / / : pm. Yo habré llegado antes de / / : y habré colocado la cámara. Te tomaré la foto durante 10 minutos y después me iré. *Instrucciones* Tiene que ser solo tú, una persona en la habitación, sola. Por favor enciende todas las luces y ponte a 1~1.5 m de la Ventana. Si estás demasiado cerca, te volverás una sombra en la foto. Me gustaría que te pusieras algo que te pones para estar por casa. Mantente más o menos quieto y mira de manera tranquila a la cámara. 10 minutos es mucho rato para quedarse quieto. Por favor inténtalo lo máximo posible, pero puedes relajarte de vez en cuando. Si no quieres involucrarte, por favor simplemente cierra las cortinas para mostrar tu negativa. No llamaré a tu puerta para conocerte. Permaneceremos desconocidos. Sin embargo, te mandaré un impreso con mi nombre, dirección y teléfono. Si no quieres que se exponga tu foto, me lo puedes hacer saber. Espero verte desde la ventana. Saludos, la Artista. Recuperado de: <http://www.shizukayokomizo.com>



Fig. 43. The Surveillance Camera Players: *fotograma*, 1996.

propia audiencia pudiera entender por sí misma el motivo de sus representaciones. Uno de los fundadores del grupo, Bill Brown, cita la Internacional Situacionista como influencia para las acciones que llevaron a cabo, grupo fundado entre otros por Guy Debord, que curiosamente ha sido mencionado anteriormente en esta investigación. En una entrevista suya con Tilman Baumgarten:

Baumgarten: Could you think of any way that your strategy could be applied to the mass media or the Internet?

Brown: The strategy of detournement can certainly be applied to the mass media. [...] [As for the Internet,] we often perform in front of webcams, which we define as remote surveillance devices. [Webcams] are digital cameras, unlike some "real" surveillance cameras, which are mostly still analog devices. [...] The Internet is a gigantic surveillance device, but this surveillance to an extent works two ways. Though the US military is spying on me, using the Internet, I can use the Internet to detect and denounce that spying.¹¹

Esto es muestra de un claro optimismo por parte de Brown, debido quizá a que la entrevista tuvo lugar en 2001, cuando la vigilancia a través de Internet todavía no había derivado en todo lo que iba a suceder en los siguientes veinte años.

Esta obra se enmarcaría en el exhibicionismo, pero con un matiz: al exponerse voluntariamente el sujeto (en este caso, un grupo de sujetos), hay un sentimiento de mayor control sobre lo que se está exponiendo. Si damos la información de manera voluntaria, al menos ha habido una decisión al respecto. A la vez, la dimensión de juego de la obra, en la que literalmente montan ellos mismos el propio espectáculo, nos trae nuevamente a esa idea de que la crítica a la vigilancia también se puede llevar a cabo desde un tono no del todo serio.

Durante la misma década de los 90, el tema de la vigilancia y la autoexhibición se estaba analizando a través de obras en apariencia muy distintas a las de la SCP, si bien contenían una misma esencia. *Corps Étranger* (1994), de Mona Hatoum se trata de una instalación a modo de pequeña habitación cilíndrica en

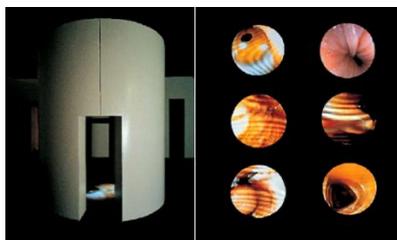


Fig. 44. Mona Hatoum: *Corps Étranger*, 1994..

¹¹ **Baumgarten:** ¿Se te ocurre alguna manera en la que vuestra estrategia podría ser aplicada a los medios de comunicación o a Internet?

Brown: La estrategia del desvío desde luego se puede aplicar a los medios de comunicación. [...] En cuanto a Internet, a menudo actuamos delante de webcams, que definimos como dispositivos de vigilancia a control remoto. Las webcams son cámaras digitales, a diferencia de algunas cámaras de seguridad "reales" que a menudo son analógicas. Internet es un dispositivo de vigilancia gigante, pero esta vigilancia aún funciona en ambas direcciones. A pesar de que los militares estadounidenses me están espionando a través de Internet, yo puedo usar Internet para detectar y denunciar ese espionaje." Baumgarten, T. (2001) An interview with Bill Brown of the Surveillance Camera Players. EEUU: Not Bored. Recuperado de: <http://www.notbored.org/baumgarten.html>

cuyo centro se proyectan grabaciones de sus órganos internos. Las grabaciones fueron tomadas con sondas endoscópicas, y crean un efecto de intrusión absoluta. Observando las grabaciones, da la sensación de estar mirando algo prohibido y en ocasiones un poco grotesco, puesto que las grabaciones son tan próximas que llegan a penetrar en el propio cuerpo. Es justo esta cercanía lo esencial del proyecto, puesto que la artista se expone totalmente a la mirada de la cámara, y a su vez del espectador, que quiere ver cada vez más, y cada vez más de cerca. No hemos encontrado ninguna confirmación de esta teoría por parte de la autora, pero a nuestro parecer la forma cilíndrica, con la imagen circular proyectada en el suelo, no es casual, sino que imita la forma del ojo y de la cámara de seguridad, dos elementos simbólicos de la vigilancia. A la vez, nos recuerda a una celda por su espacio tan reducido y de efecto tan claustrofóbico. En la obra de Hatoum se muestra una vigilancia total, llegando a ser interna.

La vigilancia, el voyerismo y el exhibicionismo son conceptos que han estado siempre estrechamente ligados al cuerpo, como observamos en la obra de Hatoum. Otro ejemplo de esto es el director de cine Robert Spence que, tras quedarse sin un ojo de niño en un accidente en el que se disparó a sí mismo, en vez de escoger un clásico ojo de cristal, decidió buscar una cámara de video que la sustituyera. Comenzó a investigar sobre el tema, y en 2008 creó, en conjunción con una empresa de prótesis, un primer modelo. La cámara podía grabar de manera autónoma durante 30 minutos, y a pesar de no ponérsela en todo momento, sí la lleva puesta en conferencias sobre cyborgs, a las que es en muchas ocasiones invitado a participar. En una entrevista¹², afirma que se pone defensivo cuando le pregunta sobre el tema de los límites éticos de grabar a las personas sin permiso, diciendo que hay una cierta tensión entre su derecho a reemplazar el ojo que perdió frente a los derechos de los demás a su privacidad, preguntándose si acaso no tiene derecho a poner lo que quiera, sea una cámara o sea lo que sea, en su propio cuerpo. Actualmente tiene distintas versiones del ojo-cámara: una transparente para permitir ver la tecnología en el interior de la misma cámara, otra de carácter realista, y finalmente una con una luz roja, estilo *Terminator*.

Estas modificaciones físicas en el individuo, volviendo el propio cuerpo un dispositivo de vigilancia, parecen sacadas de una distopía de ciencia-ficción. Sin embargo, la realidad es que tanto Robert Spence como el creciente fenómeno



Fig. 45. Fotografía de Robert Spence.

¹² Silverberg, D. (2017) This Filmmaker Installed a Videocamera Into His Right Eye Socket. Vice. Recuperado de: <https://www.vice.com/en/article/9k5de7/rob-spence-eyeborg-video-camera-eye-socket-toronto-filmmaker>

de las empresas insertando microchips en sus trabajadores cambian en el presente la relación entre cuerpo y vigilancia.

A lo largo de este apartado sobre la necesidad de mirar, en distintas ocasiones hemos encontrado una relación entre el acto de mirar y el erotismo. Los propios términos de *voyeurismo* y *exhibicionismo* tienen su origen como categorías dentro del estudio psicológico de la sexualidad (Freud, entre otros, los calificaba como desviaciones patológicas). Tomando la vigilancia como herramienta de control, es lógico que esta se haya extendido al ámbito de lo erótico, puesto que el control de la sexualidad y sus mecanismos será central a cualquier régimen o estado que se plantee dirigir la vida de sus ciudadanos.

Esto en el arte se ha traducido en una radicalización o exageración de los roles del voyeur y el exhibicionista, con la imagen como principal vía conductora de estas dinámicas. Desde 1850 encontramos ejemplos de esto, como pueden serlo las fotografías de modelos desnudas de Louis-Camille D'Olivier, cuya principal intención era servir de referencia a alumnos de dibujo, pero que acabaron siendo contempladas como fotografías eróticas por los propios alumnos, en su mayoría masculinos. Hay una fascinación por la imagen.



Fig. 46. Cámara fotográfica de Miroslav Tichý.

La historia de Miroslav Tichý ejemplifica esto mismo. Entre los años 60 y los 80 llevó a cabo miles de fotografías de mujeres en su ciudad, usando una cámara hecha a mano por el mismo artista, fabricada con latas, tubos de cartón y otros materiales que tuviera a mano. La mayor parte de sus modelos no eran conscientes de estar siendo fotografiadas, o si lo eran, no consideraban que una cámara que parecía hecha de cartón fuera a producir una imagen real. La baja calidad y el desenfoque de las fotografías no hacen más que alimentar la sensación de intimidad, de que la escena no es premeditada ni fingida, sino que estamos contemplando una escena privada, un momento robado a las figuras que aparecen representadas.



Fig. 47 y 48. Miroslav Tichý: *Sin título*, 1950-80.

Otros fotógrafos que tomaron el rol de voyeur son Henri Cartier-Bresson, Brassai y el anteriormente citado Weegee, que fotografiaron a amantes en escenas íntimas en público (los dos primeros en la ribera del Sena y cafés parisinos, el último en la oscuridad del cine). Es innegable la fascinación que producen estas imágenes, lo estéticas que nos resultan como espectadores, ya que no nos resulta difícil insertarnos en el papel del voyeur, acostumbrados como estamos a las fotografías populares.

Tanto Tichý como estos tres últimos fotógrafos invitan a una reflexión acerca de la fina línea que camina la fotografía entre el arte y la invasión de la privacidad. En algunos casos, no queda claro que exista línea alguna, ya que la fotografía

funciona precisamente por nuestras por nuestras necesidades de ver constantemente, cuanto más mejor.

Más tarde, entre 1972 y 1975, Susan Meiselas pasaría los veranos fotografiando, grabando y entrevistando a strippers de los carnavales de pueblos en EEUU. En exposiciones posteriores estas grabaciones servirían para dar voz tanto a las strippers como a la audiencia masculina (es decir, a la exhibicionista y al voyeur), mostrando distintas perspectivas para ayudar a derribar mitos y prejuicios sobre los dos. En el libro *Carnival Strippers* (1976), uno de los espectadores entrevistados dice que “They’re actually giving of themselves, they’re sharing, and they’re making people happy. They make me happy, anyway. That’s about the most intimate thing you can do with a woman.”¹³ Así, es posible ver cómo el proceso de mirar es uno que en opinión de algunos produce intimidad.

Fig. 49. Susan Meiselas: *Carnival Strippers*, 1972-75.



La obra *Dirty Windows* de Merry Alpern continúa esta línea de investigación. Comenzó este proyecto en 1993 cuando un amigo le condujo a la ventana de su apartamento en el distrito de Wall Street de Nueva York. Desde ahí, contempló cómo desde una ventana en el edificio de enfrente aparecía una figura vestida de lentejuelas plateadas: el lugar que le mostraba su amigo era el camerino de un club de *striptease*. Durante los seis siguientes meses, Alpern se dedicó a fotografiar las idas y venidas de aquellos que se paseaban frente a

¹³ “Están dando de sí mismas, están compartiendo, y están haciendo feliz a la gente. A mí me hacen feliz, por lo menos. Es como lo más íntimo que puedes hacer con una mujer.” Havlin, L. (2018) *Carnival Strippers*. Reino Unido: Magnum Photos. Recuperado de: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/performing-arts/carnival-strippers-by-susan-meiselas/>

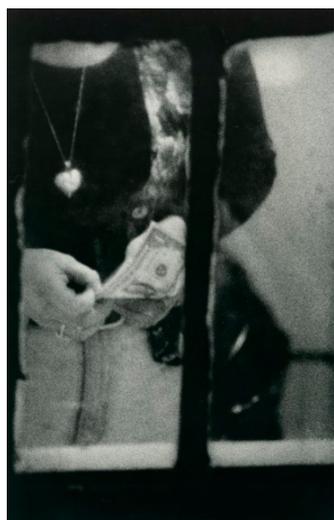


Fig. 50 y 51. Merry Alpern, *Dirty Windows*, 1993.

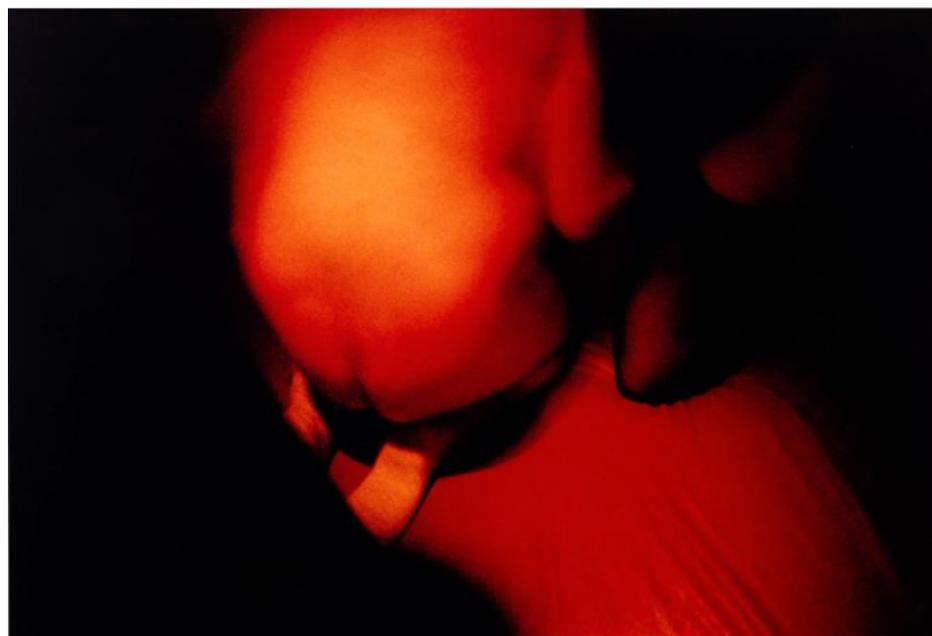
Fig. 52. Jean-Christian Bourcart: *Forbidden City*, 1999.



Fig. 53. Cammie Toloui: *Undies*, 1992.

la ventana. Las fotografías derivadas de este proceso tienen cierta similitud con las fotografías de Tichý: la distancia, y la situación de tener que fotografiar a oscuras para no ser vista, dan a las imágenes una calidad difuminada. Además, al tratarse exclusivamente de una ventana, tenemos nuevamente la sensación de estar presenciando una escena casi premeditada, porque resulta increíble poder ver dentro de este espacio. Las imágenes de Alpern muestran las figuras de las trabajadoras teniendo sexo, besándose, contando fajos de billetes y metiéndose rayas de cocaína.

En una línea similar a la de Alpern se ubica el libro fotográfico *Forbidden City* (1999) de Jean-Christian Bourcart, en el que documenta el ambiente de los clubs de swingers y BDSM de Nueva York. En sus fotografías se intuyen los cuerpos entrelazados de estos locales, mostrando suficiente para que el espectador entienda lo que se está viendo, pero nunca tanto como para poder identificar a los que aparecen en ellas. Tienen el mismo halo de ambigüedad de las fotografías de Alpern y Tichý.



Sería también durante los años 90 en que Cammie Toloui daría la vuelta a esta dinámica, para pasar a fotografiar a sus clientes mientras ella misma trabajaba en un club de *striptease*. El local se llamaba Lusty Lady Theater, y su mayor reclamo al público consistía en espectáculos privados en los que la *stripper* y el cliente se encontraban separados por una pared de cristal. Toloui comenzó a preguntar a los clientes si podía fotografiarles, y para su sorpresa accedían encantados. Se interesaba especialmente en aquellos que tuvieran preferencias sexuales fuera de la norma. La obra fotográfica de esta artista es particularmente interesante por esa inversión de los roles, en la que es el

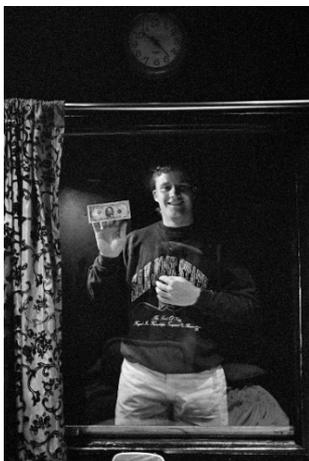


Fig. 54. Cammie Toloui: *Time Is Money*, 1992.



Fig. 55. Kokei Yoshiyuki: *The Park*, 1971.



Fig. 56. Jill Magid: *Evidence Locker*, 2004..

voyeur quien posa para la foto, volviéndose ahora exhibicionista. La facilidad con la que acceden a ser fotografiados es indicadora de un deseo por su parte de ser visto además de ver.

La misma dinámica tiene lugar en la obra de la década 70 de Kohei Yoshiyuki, que posteriormente publicaría en formato libro bajo el título *The Park* (2007). En esta obra relata cómo se encontró una escena intrigante durante un paseo nocturno por un parque de Tokio: un grupo de *voyeurs* se intentaba aproximar con absoluto sigilo a una pareja que se encontraba abrazada entre los arbustos. En los años siguientes, el artista volvería una y otra vez a la misma escena, pasando a formar parte de los *voyeurs*, cuyo juego consistía en acercarse tanto a las parejas como para poder tocarlas, sin llegar a hacerlo. Sin embargo, el objetivo a fotografiar de Yoshiyuki no era la pareja, sino los propios *voyeurs*. Así, el *voyeur* se convertía en exhibicionista, puesto que se exponían voluntariamente a ser fotografiados.

Como ha quedado expuesto a lo largo de este apartado, las dinámicas de voyeurismo y exhibicionismo son numerosas y complejas. Cabe destacar en relación con esta temática otra obra de Jill Magid, *Evidence Locker* (2004). Durante 31 días Magid llamaría a la policía para darles detalles de donde se encontraba en la ciudad. Los policías que estuvieran de turno la buscaban a través de Citywatch, el mayor sistema de vigilancia de Inglaterra, que cubría toda la zona de Merseyside e incluía Liverpool, ciudad en la que se encontraba Magid. Vestida con un abrigo rojo y botas de cuero hasta la altura de las rodillas para que la identificaran con mayor facilidad, posaba para la cámara en distintos lugares, llegando incluso a pedir a la policía que la guiaran con los ojos cerrados por las calles de la ciudad. Las grabaciones de cámaras de seguridad no son de acceso libre por parte del público, por lo que Magid tuvo que rellenar 31 solicitudes individuales por cada uno de los días de grabación para poder recuperar el material. Estas las escribió a modo de carta de amor o extracto de diario, plenamente consciente de a quién iban dirigidas. A través de estas acciones, las grabaciones y los informes, Magid trata de establecer una relación íntima con la institución vigiladora. Se expone de manera voluntaria, seduciendo a aquel que la está mirando.

La obra de Magid sirve para ilustrar precisamente esa complejidad de las dinámicas entre el que mira y el que se deja mirar, puesto que finalmente se tratará de eso mismo: un dejarse ver del que somos en cierta medida conscientes como sociedad. Nos damos cuenta de que estamos siendo vigilados, y nuestra relación con este hecho es compleja y en ocasiones contradictoria. Rechazamos que se nos vigile, pero exigimos una transparencia total por parte del otro. Por esto es complicado tachar a la vigilancia como algo

totalmente negativo, puesto que forma parte del tejido social en el que nos movemos, e incluso de nosotros mismos a través de las mecánicas de voyeurismo y exhibicionismo que tenemos totalmente interiorizadas. La mirada está presente en todos los ámbitos de la vida, ya sea a través de las tecnologías del banóptico o en el territorio de la sexualidad. De hecho, aunque el arte aborde el tema en ocasiones desde la crítica, la sociedad en su conjunto hemos aceptado estas dinámicas con los brazos abiertos. Quizá porque esa necesidad de ver y ser visto junto a el placer de mirar ha estado siempre ahí: actualmente, las tecnologías (ya sean las cámaras de CCTV o las redes sociales) no están haciendo más que acelerar esa necesidad.

4. INTIMIDAD EN LA ERA DE LA TRANSPARENCIA

Con el poema *Inventario de lugares propicios al amor*¹⁴, Ángel González pone en evidencia la ausencia de espacios disponibles para la intimidad. Esto se debe en parte a la ciudad misma, y en parte a la mirada de la sociedad, que constantemente vigila, desconfía, amenaza. Este mismo fenómeno puede extrapolarse a la actividad humana en general: no tenemos espacio ni tiempo para la intimidad, debido en gran medida al grado de extensión y profundidad que tiene la vigilancia en nuestras vidas. La mirada vigilante no deja, literalmente, espacio privado en el cual desarrollar una intimidad propiamente dicha.

En el siguiente apartado analizaremos esta situación, y el proceso en que nos encontramos actualmente a través del cual la mirada constante acaba

¹⁴ Son pocos.

La primavera está muy prestigiada, pero es mejor el verano.

Y también esas grietas que el otoño forma al interceder con los domingos en algunas ciudades

ya de por sí amarillas como plátanos.

El invierno elimina muchos sitios: quicios de puertas orientadas al norte, orillas de los ríos, bancos públicos.

Los contrafuertes exteriores

de las viejas iglesias

dejan a veces huecos

utilizables aunque caiga nieve.

Pero desengañémonos: las bajas temperaturas y los vientos húmedos lo dificultan todo.

Las ordenanzas, además, proscriben la caricia (con exenciones

para determinadas zonas epidérmicas —sin interés alguno—

en niños, perros y otros animales)

y el «no tocar, peligro de ignominia»

puede leerse en miles de miradas.

¿A dónde huir, entonces?

Por todas partes ojos bizcos,

córneas torturadas,

implacables pupilas,

retinas reticentes,

vigilan, desconfían, amenazan.

Queda quizá el recurso de andar solo,

de vaciar el alma de ternura

y llenarla de hastío e indiferencia,

en este tiempo hostil, propicio al odio.

corrompiendo la privacidad, la intimidad y, finalmente, las propias relaciones humanas.

De nuevo haciendo alusión a la distinción que hace Hannah Arendt en el capítulo II de *La condición humana* (1958) entre la esfera pública y la esfera privada en Antigua Grecia, encontramos que ambos territorios se encontraban claramente delimitados. Lo público era lo político, aquello abierto a debate para todos los ciudadanos; lo privado era aquello que se concebía como propiedad de un dueño (bienes materiales, animales, personas), el espacio vital que cada ciudadano tenía y en el que era mayormente libre. En la época moderna esto cambia radicalmente, pasando la esfera privada a ser un tema de debate público. Lo público comienza a penetrar en todos los ámbitos de la vida.

Adoptando la tesis central de la obra de Arendt, Jürgen Habermas la ampliará en su obra *Historia y crítica de la opinión pública* (1962). Hace una nueva revisión del desarrollo histórico de la división entre lo privado y lo público, haciendo hincapié en el rol de la publicidad a partir de la época moderna. No lo relaciona solamente a la esfera de la política, sino que destaca el auge de géneros literarios como el intercambio epistolar, los diarios íntimos y la autobiografía, como motivo o síntoma de la erosión de las fronteras entre lo público y lo privado. Este interés por la intimidad estará vinculado al interés por el estudio de la propia naturaleza humana que se comienza a desarrollar en la época ilustrada. Ya en el siglo XIX, Habermas analiza cómo Marx retomará el tema de la opinión pública, argumentando que no se trata tanto de una representación de la realidad, sino de una falsa consciencia fabricada por los intereses de la burguesía. Es decir, que la opinión pública se trataría de una forma de control más, puesto que se traduce en legislaciones que no dan voz a los intereses de la ciudadanía en su conjunto.

La opinión pública será entonces el instrumento de intromisión en todos los ámbitos de la vida del ciudadano, apoyándose en el entretenimiento y el espectáculo para hacerlo (remitiendo al análisis de Debord). La publicidad (entendiéndose esta como la que se desarrolla en el ámbito del entretenimiento y el consumo) no se trata de una exposición neutra de información o un compartir de la opinión, sino que sirve como elemento de división en una minoría de especialistas cada vez más elitistas, por un lado, y de la gran masa de consumidores que constituye la sociedad en general por otro.

Habermas considera que en última instancia la esfera pública, es decir, la opinión pública, será la que infundirá de nuevo significado a la democracia.

Considera que es necesario un nuevo replanteamiento de la opinión pública, tornándose esta más crítica y pública (pública en el sentido de que abarque a la población en su conjunto, no solo a una élite de especialistas que se retroalimentarán entre ellos, reduciendo el debate a esferas muy limitadas).

En esto coincidirá con la visión que aportarán los movimientos feministas del siglo XX, de “lo personal es político”, entendiéndose esta afirmación como aquello que pone en relieve las conexiones entre la experiencia personal y las grandes estructuras sociales y políticas, y por lo tanto debatido públicamente. Pero siguiendo esta lógica, las vidas personales (especialmente de políticos y figuras de los medios de comunicación) han sido arrastradas cada vez más al ámbito de la esfera pública, como se expuso anteriormente a través del fenómeno de los paparazzi. Esto podría entenderse o explicarse hasta cierto punto por ser estas figuras de particular interés público, pero la exhibición de la vida privada e íntima ha pasado a cubrir también a todos los individuos de la sociedad, sean o no de interés público, debido a la influencia de internet en la vida cotidiana. Primero a través de blogs y más recientemente con redes sociales como Twitter, Facebook, Instagram o Youtube. Estas dos últimas son especialmente relevantes, puesto que operan principalmente a través de la imagen, a diferencia de Twitter y Facebook, cuyo medio de expresión principal es, o era hasta hace poco, el texto.

La llegada de internet, y su consiguiente flujo de intercambio de datos, supone un cambio de paradigma que borra prácticamente por completo las fronteras entre la esfera pública y la esfera privada. Este fenómeno es conocido como *extimidad* (concepto construido a partir de *intimidad*, acuñado por primera vez por Jacques Lacan), en el que cada vez divulgamos nuestras experiencias personales a un círculo más amplio a través de las nuevas tecnologías. Lo *éxtimo* hace referencia a aquello que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior. La esfera privada pasa a ser una esfera pública: la intimidad se convierte en extimidad. Nos vemos reflejados en esa realidad que compartimos, externa a nosotros, pero con la que nos identificamos de todas maneras.

En relación con este tema está la obra audiovisual *Blind Spot* (2003) de Gary Hill, en la que la cámara enfoca a un hombre a la salida de lo que se presupone que es su casa en una calle de Marsella. La grabación avanza cada vez más despacio, hasta el punto de volverse una imagen casi fotográfica. En ella, podemos ver cómo el hombre se enfrenta al hecho de ser grabado con una amplitud de emociones, desde la curiosidad hasta la ira y el miedo. A pesar de ser vagamente conscientes de que estamos siendo vigilados, encontrarnos cara a cara con la mirada vigilante nos resulta muy violento. A la par, a través



Fig. 57. Gary Hill: *fotograma de Blind Spot*, 2003.

de la imagen el espectador se ve obligado a acercarse cada vez más al sujeto, poniendo en evidencia lo invasivo de la corta distancia social entre la cámara y el que mira.

Esto lo ilustra en detalle el video de *Surveillance Camera Man* (2018), en el que el artista permanece anónimo durante todos los videos. La obra parte de una premisa muy sencilla: se limita a grabar a la gente en distintas situaciones cotidianas (clases de universidad, gente hablando por teléfono, en sus coches, saliendo del supermercado, en una terraza) sin dar explicación alguna. Cuando los sujetos grabados (en muchas ocasiones desconocidos) le preguntan por qué les está grabando, su contestación es “solo estoy grabando un video”. Las respuestas a esto son vehementes, agresivas y muchas veces incluso violentas. Emplean siempre términos como “privacidad”, “derechos” y “permiso”. El video es fascinante, mostrando cómo reaccionan los individuos al encontrarse con una cámara que les graba, que no es directamente violenta, pero que se niega a dejar de grabar. A lo largo del video, el artista ocasionalmente pregunta por qué les molesta tanto que les graben si acaban de salir de un supermercado o una estación, donde las cámaras de seguridad les estaban vigilando en todo momento. Ante esto, las personas grabadas suelen mostrar confusión e incluso más agresividad. Queda claro que no es una cuestión que se hayan planteado hasta el momento de verse cara a cara con el propio acto de la vigilancia. Es curioso también observar cómo aquellos en situaciones más desfavorecidas (prostitutas, personas sin techo) muestran más predisposición a ser grabadas, algunos incluso posando para la cámara o interactuando con el artista de manera menos conflictiva.

Fig. 58. *Surveillance Camera Man*: fotogramas de *Surveillance Camera Man 1-8*, 2018.



Pero esta faceta de cómo reaccionamos ante la vigilancia nos daría una visión incompleta de la totalidad de nuestra relación con ella. Aunque es cierto que

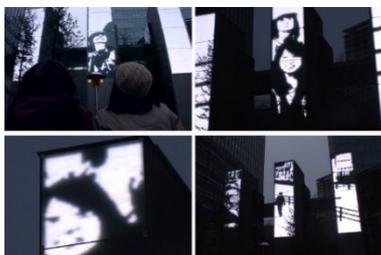


Fig. 59. Christian Moeller: *Nosy*, 2006.



Fig. 60. Camille Utterback: *Abundance*, 2007.

nos descoloca encontrarnos con una cámara de manera tan directa, cuando la vigilancia consiste en ser cada vez más sutil de forma que la mayor parte de las veces ni nos percatamos, e incluso cuando lo hacemos nos agrada en su aspecto más lúdico. Nos gusta ser vistos, sentirnos reconocidos por el entorno que habitamos. Algunas obras que aprovechan esta pulsión tan instintiva son *Nosy* (2006) de Christian Moeller y *Abundance* (2007) de Camille Utterback. Las dos hacen uso de sistemas de grabación a pie de calle para retransmitir la imagen en directo (en el caso de *Nosy*, una imagen pixelada; en el de *Abundance*, formas orgánicas generadas a partir del movimiento de los viandantes), proyectada a gran tamaño en el lateral de los edificios. Las reacciones de los espectadores al verse de repente retratados a escala gigantesca en el espacio público son de fascinación y diversión. Juegan, se mueven, mirándose mirar a través de las grandes pantallas. Influye en esta reacción el hecho de que ambas obras infunden de vida a las líneas duras de los edificios, creando una relación entre el humano y el entorno que le rodea. Pero es este espacio en el que sí sería apropiado: se trata del espacio público, un sitio de encuentro social y cultural, un espacio idóneo para ver y ser visto.

Ocurre de manera similar con las obras *Enteractive* (2006) de Electroland y *Grandes lignes* (2007) del Colectivo Hehe. Ambas juegan con la interacción del público a través de instalaciones que registran la localización del individuo, proyectando luces en base al movimiento y posición. Son obras que resultan agradables, ligeras.

Como vemos, nuestra relación con el hecho de encontrarnos vigilados es compleja, en ocasiones lúdica y en otras todo lo contrario. Nos fascina y nos molesta a partes iguales. Pero a pesar de esta complejidad, es innegable que en general la sociedad como conjunto ha aceptado la vigilancia y las dinámicas del voyeur y exhibicionista totalmente. Como afirmaba Byung-Chul Han en *La sociedad de la transparencia*, se ha interiorizado el rol del vigilante hasta tal punto de vigilarnos a nosotros mismos. El Panóptico ha alcanzado su máxima expansión: nos autovigilamos, llegando incluso a exponer nuestra intimidad de manera voluntaria. Nos gusta ver, y nos gusta ser vistos. Como afirman Bauman y Lyon en *Vigilancia líquida*, hablando de cómo los primeros usuarios de Facebook reaccionaron haciendo un uso masivo de la plataforma en cuestión de días:

First, they must have felt too lonely for comfort, but found it too difficult for one reason or another to escape their loneliness with the means at their disposal. Second, they must have felt painfully neglected, unnoticed, ignored and otherwise shuttled on to a side-track, exiled and excluded, but once again

found it difficult, nay impossible, to lift themselves out of their hateful anonymity with the means at their disposal.¹⁵ (Bauman y Lyon, 2013, p. 31)

Hay una carencia afectiva muy grande en la sociedad actual, creada por el propio sistema individualista en el que nos encontramos. Buscamos conexión y, no encontrándola en ningún otro lugar, nos volvemos a internet y a las redes sociales. En estos espacios el voyeurismo y el exhibicionismo se multiplican, creando así una falsa sensación de conexión e intimidad. A raíz de sus estudios en primates en los 90, el antropólogo Robin Dunbar concluyó que el número de relaciones estables que puede tener un ser humano (y demás primates) se encuentra entre las 100 y 250, tomándose 150 como la cifra estándar, también llamada cifra Dunbar. El mismo Dunbar calificará esa cifra como “el número de personas con las que no te sentirías incómodo si te invitaran a tomarte algo con ellos si te los encontraras en un bar” (Dunbar, 1998, p. 77). Ahora bien, la media de seguidores en redes sociales como Instragram o Facebook está bastante por encima de esta cifra (en el caso de Facebook, 338¹⁶). Si tomamos la cifra Dunbar como acertada, es decir, como la cifra máxima de relaciones estables que puede mantener una persona, nos damos cuenta de que la mayor parte de los usuarios de las redes sociales se exponen a mucha más gente que con la que puede llegar a establecer una conexión real. Precisamente por el contexto en el que se desenvuelven no tendrán ningún tipo de solidez o transcendencia real, a pesar de pasar a sustituir una gran porción de nuestras interacciones interpersonales reales.

Esto queda patente en las plataformas de webcams. El primer uso del streaming online es el que hizo Quentin Stafford-Fraser en 1993 cuando, frustrado por que nunca quedara café en la máquina que compartían él y varios otros estudiantes en su universidad, instaló una cámara de seguridad enfocando directamente a la cafetera. Programó para retransmitir en directo online y así poder vigilar su café en todo momento. Al ser el primer ejemplo del uso cotidiano en internet de una cámara, el streaming se volvió bastante popular. Para cuando se desinstaló la cámara en 2001, el uso de cámaras para transmitir imagen de video directamente a internet ya se había expandido. Otro de los primeros ejemplos de esto es *JenniCam* (iniciado en 1996), un proyecto de Jennifer Ringley en el que hacía uso de la cámara para retransmitir por internet en directo. Lo innovador de su proyecto no fue tanto la retransmisión, sino que mostraba el interior de su propia habitación. Hasta ese



Fig. 61. Jennifer Ringley: fotografía tomada de *JenniCam*, alrededor de 1997.

¹⁵ “Primero, debían sentirse solos y desconsolados, pero se les hacía demasiado difícil escapar esa soledad con los medios a su disposición. En segundo lugar, debían haberse sentido dolorosamente abandonados, desapercibidos, ignorados y en general dejados de lado, exiliados y excluidos, pero una vez más debieron encontrar difícil, más bien imposible, salir de esa odiosa anonimidad con los medios a su disposición.”

¹⁶ Smith, A (2014) What people like and dislike about Facebook. EEUU: Pew Research Center. Recuperado de: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/02/03/what-people-like-dislike-about-facebook/>

momento, solo se habían retransmitido imágenes de paisajes a través de ventanas, o en el caso de Stafford-Fraser, una cafetera. A través de la cámara, que captaba una imagen estática cada tres minutos, Ringley mostraba las idas y venidas de su vida cotidiana, desde ella leyendo y estudiando hasta momentos íntimos con otras personas. Con el tiempo, pasó su *livestreaming* a una plataforma de pago, y finalmente lo dejó en 2003. Queda patente que el atractivo de ambas retransmisiones, tanto en la de Stafford-Fraser como en la de Ringley, reside en esa pulsión escópica del ser humano a “querer ver más”. En el caso de Ringley, sobre todo, es la falsa sensación de intimidad que aporta la telepresencia. Al observar las imágenes y conectarlas entre ellas, el espectador se forma una imagen de cómo es la vida de la persona que se está grabando, y de una cierta cercanía que nos resulta atractiva. De hecho, todos los programas reality (que analiza en profundidad Baudrillard en *La agonía del poder* (2006)) se articulan sobre esta misma atracción. Nos gusta intentar averiguar más sobre la vida de los otros, aunque no esté pasando nada. Sin embargo, no se suele tener en consideración la propia perspectiva de aquel que aparece grabado, o en el caso de Ringley, que se graba a sí mismo, o el efecto que puede tener en su intimidad. Tras apagar la cámara en 2003 sin dar una explicación real, Ringley desapareció del mundo virtual, apareciendo ocasionalmente en entrevistas, pero dando siempre poco detalle de su vida personal, en las que destacaba la importancia de la privacidad, alejada de redes sociales y demás esferas virtuales. Tras años de exposición a miles de espectadores, sentía la necesidad de recuperar la intimidad perdida.

JenniCam fue uno de los proyectos más experimentales, por ser el primero, en los inicios de internet. El espacio virtual, y con él las *webcams* y las redes sociales, ha cambiado mucho desde entonces. Las dinámicas que en un primer momento solo eran realidades abstractas (leves síntomas de voyerismo y exhibicionismo, una vaga sensación de pérdida de intimidad, pero nada que no se pudiera achacar a que el medio era nuevo, y todos los proyectos que en él se desarrollaran eran nuevos, experimentales, y por tanto todavía se estaban codificando), en la actualidad se multiplican exponencialmente, empujando los límites de lo que podíamos haber imaginado en un principio. Las webcams son un medio utilizado por millones de usuarios a diario, en su mayor parte anónimos, y en gran parte con fines de entretenimiento sexual.

En este terreno se adentra la artista Addie Wagenknecht en sus obras *Webcam Venus* y *brbxoxo*, ambas de 2013. Las dos obras son realizadas conjuntamente con Pablo García. La primera se trata de un experimento en el que entra en distintas sexcams y pide a las *performers* que posen para ella, replicando distintos cuadros clásicos, como *Mujer con peine* (1884) de Edgar Degas, o *El nacimiento de Venus* (1485) de Sandro Botticelli. Las mujeres (solamente salen



Fig. 62. Addie Wagenknecht y Pablo García: *Webcam Venus*, 2013.

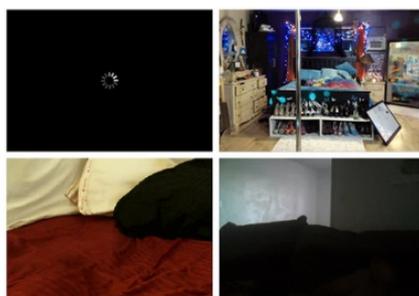


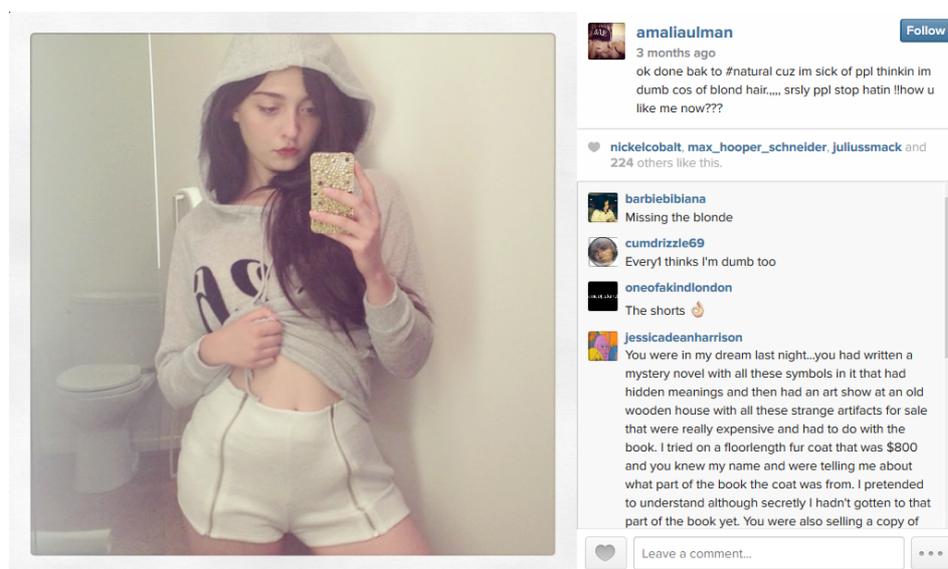
Fig. 63. Addie Wagenknecht y Pablo García: *brbxoxo*, 2013.

uno o dos hombres) que aparecen delante de la cámara parecen intrigadas por la petición, que claramente no se enmarca en las poses que están acostumbradas a realizar. La contraposición de las dos imágenes de un lado a otro nos enfrenta al hecho de que, en los cuadros, especialmente por ser cuadros clásicos (esto es, una imagen a la que estamos tan acostumbrados que ya apenas nos fijamos en el detalle, sino que más bien se vuelve un icono que reconocemos a simple vista, pero en el que no nos detenemos), las mujeres representadas posan de manera sumisa ante la mirada masculina. A pesar de que podemos argumentar que en las webcams también lo hacen, percibimos otra dimensión: estas mujeres son reales, de carne y hueso, y a través de la pantalla podemos observar cómo respiran, se mueven, se posicionan para asemejarse más al cuadro. A la par, el fondo, en muchas ocasiones sus propias habitaciones o salones, nos da una sensación de conocer y entender algo sobre la propia persona. No es del todo un ente anónimo, como podíamos pensar: tiene un espacio íntimo propio, que al mostrársenos nos acerca a la propia persona que observamos. En la segunda obra, *brbxoxo* (llamada así por la abreviatura “*be right back*”, empleada online para indicar que la persona se aleja del espacio virtual durante un breve periodo de tiempo), la autora crea una página web (brbxoxo.com) que emplea algoritmos que detectan y retransmiten el momento en que en una sexcam la persona deja de estar delante de la cámara. El resultado es chocante: una serie de cámaras que apuntan, esencialmente, a la nada. Vemos escenas de interior en las que no transcurre ninguna acción, poniendo en evidencia a través de la ausencia justamente eso que esperamos de una webcam, el factor humano. Sin la persona delante de la cámara, sin esa conexión con el otro que realmente constituye aquello que buscamos, el mismo acto de grabar se debería volver vacío, redundante y absolutamente aburrido. A pesar de esto, contemplar el espacio íntimo de alguien crea morbo, y consigue mantener el interés del espectador, algo con lo que también juegan mucho de los programas estilo *Gran Hermano*.

Acerca de este tema es llamativa la obra *Excellences and Perfections* (2014) de Almalia Ulman. El proyecto duró seis meses, durante los cuales Ulman fabricó una falsa personalidad y narrativa que mostraba al mundo a través de Instagram bajo su propio nombre. Relataba las vivencias de una veinteañera buscando triunfar en la ciudad de Los Ángeles, ciudad que en la actualidad se ha vuelto lugar de residencia para un gran número de youtubers, influencers y demás personalidades online. En esta falsa narrativa rompía con su novio, se sometía a distintas cirugías estéticas, caía en las drogas, sufría una crisis nerviosa y, tras tocar fondo, resurgía. Su historia siguió la clásica estructura de viaje del héroe (monomito, periplo del héroe), en el que el protagonista se

enfrenta a las distintas adversidades que encuentra en el camino, superándolas todas hasta finalmente llegar al punto de partida. Construyó una historia a todas luces veraz, pues tomaba referencia de las cuentas de Instagram de otras figuras públicas, tanto en las fotografías, *hashtags* y textos a pie de foto que subían. A la par que enganchaba a miles de seguidores a esta falsa narrativa, propuso el proyecto a distintos museos, exponiendo finalmente en el Tate Modern y en el WhiteChapel Gallery de Londres, generando así un debate sobre si las redes sociales deberían entrar en las instituciones o no. El caso es que la historia de Ulman pone en evidencia la brecha entre la vida y la realidad virtual, dejando claro lo fácil que es fabricar una personalidad online y no solo eso, sino lo sencillo que es también enganchar a miles de espectadores a ella. En la obra de Ulman la intimidad percibida es completamente falsa.

Fig. 64. Almalia Ulman: publicación en Instagram como parte de *Excellences and Perfections*, 2014.



Al expandirse la esfera pública, especialmente a través del uso que se hace de internet, webcams, y redes sociales, la intimidad se vuelve frágil y difícil de delimitar. Por un lado, todavía nos choca la intrusión en la privacidad cuando nos enfrentamos a ella de manera directa; por otro, el espacio virtual se aparece como real, pensando erróneamente que las redes son un espacio seguro, privado e íntimo, donde todo lo que vemos creemos que existe, que está ocurriendo. Nos gusta vernos a nosotros mismos, crear nuestra identidad y que se reafirme a través de las interacciones online; nos gusta ser vistos y ver al otro de forma completa, a pesar de que todo espacio virtual es una pose, un artificio. Nos atrae pensar en la total transparencia del otro. Esta situación la analizará en profundidad Byung-Chul Han en *La agonía del Eros* (2017). En esta obra expone su teoría acerca de cómo el amor (lo que él denominará el *eros*, que realmente puede hacer referencia a cualquier relación sexo-afectiva con el otro), se están viendo erosionadas en la actualidad, hasta el punto de la

inexistencia. Esto se debe a la naturaleza del sistema en el que se desarrollan: por un lado, el capitalismo, que no será capaz de concebir nada a lo que no pueda ponerle un valor de mercado, como es el caso del eros; y por otro, lo que Han denomina la sociedad de la transparencia (2012), obra mencionada en el apartado con el mismo nombre. En esta afirma que el sistema capitalista ha normalizado la sobreexposición de las cosas, y que opera mediante lo positivo, es decir, mediante lo que es fácilmente clasificable y operacional, eliminando cualquier elemento negativo del sistema. "La economía capitalista lo somete todo a la coacción de la exposición. Sólo la escenificación expositiva engendra el valor; se renuncia a toda *peculiaridad de las cosas*" (Han, 2012, p. 29)

En *La agonía del Eros* aplica este concepto de la transparencia a las relaciones interpersonales, dejando claro que para que surja el eros es necesario imaginar al otro de manera compleja. Tener una idea del otro que se basa solamente en sus partes positivas no es una idea realista ni acertada, y por tanto no conducirá a una relación real. La hipervisibilidad no constituye un buen ambiente para el desarrollo de la imaginación. La sobreexposición *aplana* al otro, lo vuelve bidimensional, y no es posible tener una relación profunda con un otro bidimensional.

Como consecuencia de esta erosión en las relaciones, Han afirma que el amor se está traduciendo a sexualidad, vaciando lo erótico de contenido profundo y reduciendo las relaciones sexoafectivas a simple sexualización. "El cuerpo, con su valor expositivo, se ha vuelto mercancía" (Han, 2017, p. 22). La creciente cantidad de pornografía, y su inmediata disponibilidad, son causa y a su vez efecto de esto. Al fin y al cabo, el porno elimina los aspectos difíciles o complicados del eros. Se limita a mostrar, de esta manera vaciando totalmente de erotismo (en su acepción de *misterio*, o de sus aspectos negativos, como diría Han) el contenido sexual que expone.

La vigilancia y sus consecuentes dinámicas de voyeurismo y exhibicionismo que derivarán en una transparencia generalizada serán entonces un factor de peso para la erosión de las relaciones interpersonales en la actualidad. Esto se verá especialmente reflejado en las relaciones sexo-afectivas, puesto que son las que el sistema capitalista encontrará más superfluas: en última instancia no tienen mayor utilidad que el de la reproducción, ya que es difícil ponerle a una relación un valor de mercado. Por esto, aquí es necesario hacer una distinción entre los términos *privacidad* e *intimidad*, que tendemos a emplear de manera intercambiable ya que en sus principales acepciones lo son. Sin embargo, el matiz que los distingue es la cualidad más profunda, interna que implica la palabra *intimidad*, mientras que *privacidad* nos remite más a las cuestiones de derecho privado, a un ámbito más legal. La distinción entre estos dos términos

vincula realmente el ámbito de la vigilancia al ámbito de la intimidad: a través de la invasión de la privacidad, la intimidad se ve erosionada.

A continuación, pasaremos a analizar una serie de obras que se aproximan a estos dos términos, privacidad e intimidad, partiendo de la premisa que la línea entre ambas es cuanto menos borrosa. Para esto, analizan nuestra relación con las tecnologías de la vigilancia, desde las cámaras de seguridad hasta desarrollos tecnológicos más recientes. La primera es *Linz Diary* (2003), una performance de Emily Jacir similar a la anteriormente mencionada *Evidence Locker* de Magid. La acción duraba un mes, en el cual Jacir se situaba en una plaza de la ciudad austriaca de Linz a la misma hora todos los días. Se le ve desde lejos, a través de una cámara de seguridad. A veces se encuentra sentada, bajo un paraguas blanco, o hecha una bola en el suelo. En una de las fotografías (puesto que, al exponer la obra, Jacir tomó la imagen de la hora 18:00 p.m. a partir de las grabaciones) se ve un grupo de gente reunida en memoria de Edward Said, que había muerto una semana antes. Acompañando a cada fotografía la artista escribía un extracto de diario, en ocasiones de carácter personal e íntimo, en otras poco más de un par de frases para constatar que estuvo ahí. El 14 de octubre, por ejemplo, en el texto se puede leer simplemente “standing perfectly still. disenchanting. on the left. a boring day in Linz. 1800 hours”. Esta obra, a través de la reiteración de la acción, cuestiona la propia vigilancia, sus motivaciones para grabar una acción tan banal, pero también plantean otra cuestión: en esta performance, Jacir se expone a la mirada de la cámara, cediendo así su privacidad de manera voluntaria.

Otra obra en relación con esta temática es *Tracking Transience* (2003) de Hasan Elahi. Tras una llamada anónima a las autoridades en 2002, detuvieron al artista en un aeropuerto para interrogarle extensivamente acerca de una posible relación con los atentados del 11-S. Tras ese día, Elahi fue interrogado de manera intermitente durante los seis siguientes meses por el FBI, siendo sometido en ese tiempo a nueve pruebas de polígrafo (test de detección de mentiras) y a diversos métodos de extracción de información. Tras este tiempo el FBI decidió que Elahi no pertenecía a ningún grupo terrorista y finalizaron la investigación, pero como el artista viajaba mucho, decidió seguir informándoles por teléfono cada vez que cogía un avión. Estas llamadas con el tiempo pasaron a ser correos electrónicos, explicando en cada vez más detalle a dónde iba, con quién iba, con qué finalidad, etc. Finalmente, esto se convirtió en el proyecto, una página web en la que comparte públicamente toda la información de su día a día: ubicación exacta, fotografías del lugar, fotografías de lo que compra, precio de lo que compra (registrado por el banco), comidas en restaurantes, lavabos... Todo esto creando una imagen detallada de la vida



Fig. 65. Emily Jacir: *Linz Diary*, 2003.

de Elahi. Sin embargo, la imagen no es del todo completa. Elahi insiste en que es precisamente la cantidad de información que publica en la página lo que hace que sea difícil llegar a conocer a la persona detrás: que a pesar de exponer su vida aparentemente al completo, su verdadera intimidad no llega a mostrarse en ningún momento. Esto vuelve a aproximarse a esa idea de que la hipervisibilidad no conduce a la intimidad ya que no nos da un verdadero conocimiento del otro, sino que crea una imagen con la que no podemos establecer una conexión real. Elahi destaca también la importancia en esta obra del valor de mercado de la información, afirmando que a través de la acción de ceder esa información directamente al público, la información pierde valor porque ya no es exclusiva, volviendo instituciones como el FBI superfluas. A nivel individual es puramente anecdótico, pero el proyecto plantea la pregunta de qué pasaría si se hiciera a escala global. Si todo el mundo compartiera toda su intimidad constantemente, no tendría sentido seguir investigando en ella puesto que estaría ahí, pública, expuesta a la mirada de todo aquel que tuviera interés. El proyecto comenzó antes de que esta actividad pasara a estar totalmente integrada en nuestro día a día tras la llegada de las redes sociales. Actualmente, el proyecto de Elahi lo realizamos todo el mundo en nuestro día a día, subiendo fotos, textos, video, y localización de manera voluntaria al espacio público.

Fig. 66. Hasan Elahi: *Tracking Transience*, 2003.



Casi en respuesta a esta realidad, en la que la información está disponible a todo el mundo y la privacidad ante las instituciones de seguridad estatales ha dejado de existir, se ubica el proyecto *Dead Drops* (2010) de Aram Bartholl. Este consiste en un sistema de distribución y compartir de la información



Fig. 67. Aram Bartholl: *Dead Drops*, 2010.

anónimo y *offline*. En la página web dedicada al proyecto hay un video tutorial de cómo fabricar tu propio *dead drop*, y fotografías de dónde puedes encontrar algunas en Nueva York, ciudad desde donde trabaja el artista. El proyecto crea una red, que a pesar de ser anónima establece vínculos entre aquellos que las usan. Al no estar conectada a internet, se puede compartir información sin que los archivos sean vigilados. Este proyecto supone más que nada un ejercicio, una idea de cómo compartir información que no el individuo no quiere compartir con quienes lo vigilan, sino con aquellos a los que se dirige. De esta manera, hay una elección de qué información compartes y con quién la compartes.

La elección es un concepto clave para entender precisamente por qué la vigilancia expandida puede resultar nociva. Compartir información, exponerse, es la única manera de crear conexión e intimidad con el otro, pero cuando ese acto de exponerse se lleva al extremo, volviéndose hipervisibilidad, la relación se disuelve y se vuelve frágil, temporal. El exceso de información le resta valor a la información que sí decidimos compartir para conectar. Por tanto, la elección de qué información compartimos y qué no debe cuestionarse, y desde luego que no debe ser arrebatada. Obras como *Dirty Windows*, que analizamos en el anterior apartado, hacen exactamente eso: eliminan la libertad de elección del sujeto a decidir exponerse o no. Obras como esa se diferencian radicalmente de la de Elahi, que decide qué comparte de manera voluntaria.



Fig. 68. Merry Alpern: *Shopping*, 1997.

Otra obra de Merry Alpern, *Shopping* (1997), muestra también esta sobreexposición forzada de la intimidad del otro, a través del emplazamiento de una cámara de video propia al lado de cámaras de seguridad que ya estaban ahí previamente para grabar a las personas en tiendas, centros comerciales y probadores. Estas personas no acceden a ser grabadas personalmente por Merry Alpern, pero sí por las grandes cadenas de ropa. Nos enfrenta nuevamente a la contradicción que presenta *Surveillance Camera Man* en su video, en el que el individuo no tiene ningún problema con las cámaras de seguridad de un supermercado, pero se vuelve agresivo al encontrarse directamente con la cámara. Aceptamos que las instituciones nos vigilen porque sentimos que no tenemos otra opción, ya que se han llevado nuestra capacidad de elección, mientras que no aceptamos que nos grabe un individuo sin nuestro consentimiento porque no nos resulta una sensación agradable, y en este contexto todavía sentimos que tenemos el control. No tenemos problema con la institución en parte por eso, y en parte porque sentimos que recibimos algo a cambio de esa vigilancia constante.

LAUREN (2019) es un proyecto de la artista Lauren Lee MCarthy que aborda directamente este tema. Se trata de una performance de varios días de duración, en la que comienza instalando una serie de dispositivos inteligentes (cámaras, micrófonos, interruptores de luz, cerrojos, grifos, y demás) en la casa de otra persona. Durante los siguientes días, MCarthy controla todos los aspectos domésticos a modo de inteligencia artificial (similar a Alexa). Pretende ser mejor que una IA, sin embargo, puesto que puede entender y anticipar cualquier necesidad de la persona a la que vigila. En este ejemplo vemos como el individuo sí está dispuesto a ceder su intimidad a cambio de un servicio. Por esto es posible concluir, remitiendo al contrato social, que cedemos nuestra libertad, privacidad e intimidad a cambio de lo que consideramos un beneficio mayor, en este caso la seguridad y el control.

Los dilemas surgidos a partir de estas obras se enmarcan en la ética de la privacidad, una ética todavía por construir, que desde luego no ha evolucionado a la par que las tecnologías de la vigilancia. En estos temas indagan los artistas Vito Acconci y Sophie Calle.



Fig. 69. Vito Acconci: *Following Piece*, 1969.

En concreto, la obra *Following Piece* (1969) de Acconci consiste en una performance en la que el artista escogía a una persona al azar en la calle y le seguía hasta que el individuo entraba en un espacio privado, al que el artista ya no podía acceder libremente. Tomaba fotografías, escribía texto, y marcaba la ruta exacta que la persona seguía. A pesar de estar en el espacio público, la acción de Acconci resulta chocante porque seguimos considerando nuestras idas y venidas en cierta manera privadas, a pesar de ser conscientes de que tanto las cámaras de seguridad como el GPS en nuestro dispositivo móvil nos están localizando en todo momento. Esta performance se mueve entre lo público y lo privado, no dejando clara la línea entre ambas.



Fig. 70. Sophie Calle: *L'Hôtel*, 1981.

Sophie Calle es conocida precisamente por incorporar los mecanismos de la mirada y las persecuciones en su obra, no tanto en su faceta de vigilancia por parte del sistema, sino como la propia vigilancia que hacemos cada uno de nosotros del otro. En su conocida obra *L'Hôtel* (1981) consigue un trabajo limpiando las habitaciones de un hotel para poder registrar todo aquello que encontrara en ellas que le diera información sobre la persona que se alojaba ahí. A través de fotografías y texto, Calle describe en detalle los objetos personales que se encuentra, dándonos una imagen de la persona que describe. Se adentra en la intimidad del otro: la obra plantea el dilema de hacer esto mismo, pero a la vez nos encontramos fascinados por la propia intimidad.



Fig. 71. Sophie Calle: *Suite Vénitienne*, 1980.



Fig. 72. Sophie Calle: *Room With A View*, 2003.

En 1980 ya había seguido una línea parecida a la de Acconci, con *Suite Vénitienne*, en la que seguía a un desconocido por la ciudad de Venecia. Describe este espionaje en tono literario, en ocasiones ficticio, puesto que incorpora a otras personas de las calles de Venecia a modo de personajes, en ocasiones especulando e inventando sus personalidades. De nuevo plantea un dilema acerca de la intrusión en la intimidad del otro, pero también cuestiona cuánto nos acerca a la persona la información que tengamos sobre ella, por mucho que esta sea extensa.

En obras posteriores Sophie Calle vuelve a explorar el tema de la exposición de la intimidad. En performances como *Room With a View* (2003), en la que montó su cama en lo alto de la Torre Eiffel y pidió a desconocidos que le contaran un cuento para dormir. A través de esta acción fuerza la intimidad con desconocidos al exponerse en una situación que en general consideramos privada. En *Take Care of Yourself* (2007) también observamos esto: tras recibir un correo electrónico en el que su pareja terminaba la relación, decidió someter el correo al escrutinio de su círculo más cercano, para que analizaran la carta desde distintas perspectivas. En estas dos obras expone por voluntad propia su intimidad en vez de vigilar al otro, creando así una sensación de conexión entre el artista y el espectador.



Fig. 73. Sophie Calle: *Take Care Of Yourself*, 2007.

Estos dos últimos artistas cuestionan el derecho del individuo de vigilar al otro, preguntando donde está la línea entre el arte y la intrusión. Sus obras nos atraen compulsivamente. Nos interesa la vida del otro, y esto es en cierta medida natural: solo a través del conocimiento del otro y de compartir nuestra propia intimidad somos capaces de conectar con el otro. Sin embargo, en una sociedad en la que la información se comparte de manera excesiva, es necesario encontrar los límites de esta sobreexposición, puesto que serán esenciales para poder desarrollar conexiones reales y duraderas con aquellos que nos rodean.

5. CONCLUSIONES

Este proyecto parte de tres objetivos principales: en primer lugar, realizar una investigación de la sociedad de la vigilancia en la que nos hallamos inmersos en la actualidad; en segundo, analizar cómo esta vigilancia condiciona nuestro comportamiento; y en tercero, nos centramos en el ámbito de la intimidad, cómo este condicionamiento puede afectar negativamente a nuestras relaciones interpersonales. Al comienzo de la investigación nos preguntábamos si estas tres cuestiones (vigilancia, comportamiento e intimidad) podían relacionarse entre sí, si un marco teórico en torno a estos conceptos tenía sentido, y fundamentalmente, qué consecuencias tenía la vigilancia en la intimidad. Para contestar a esas preguntas indagamos en los principales análisis teóricos y artísticos que abordaran el tema.

En el primer apartado comprobamos que, en efecto, la vigilancia es un fenómeno muy extendido en la sociedad actual, mucho más de lo que podíamos suponer en un primer momento. Preguntándonos acerca del porqué de este hecho, concluimos que la vigilancia nace del miedo al *otro*. Este concepto del *otro* puede identificarse con todo aquel que no consideremos como parte del *nosotros*. En muchas ocasiones esta diferenciación entre unos y otros es puramente política, generada a partir de ciertos intereses de control de población, y extendida por medio de propaganda. La vigilancia, de hecho, ejerce el rol de control y separación de la población en muchas ocasiones, vigilando las fronteras, atendiendo al concepto de *banóptico* expuesto en el segundo apartado.

El banóptico está implícito en mucha de las obras artísticas analizadas en esta investigación. En general, la visión de las tecnologías de la vigilancia es de cautela: de entender que estas tecnologías presentan dilemas morales debido a los usos nocivos que se puedan hacer de ellas, fundamentados en prejuicios raciales, xenófobos y de demás índole. Además, muchos de los artistas que trabajan este tema tienen claro que la guerra y la vigilancia ya no se muestran de la misma manera que antes. Hacen uso de tecnologías cambiantes, cada vez más nuevas, cada vez más sutiles. Hay una preocupación por parte de estos artistas por reflejar ese cambio, para mostrar la nueva cara de la vigilancia.

Esto no es tarea fácil, sin embargo, puesto que las tecnologías se vuelven cada vez menos tangibles. Ya no son cámaras de seguridad, sino algoritmos, cables submarinos que interceptan llamadas telefónicas, información almacenada en edificios cada vez más protegidos. Frente a esto concluimos que el problema principal es el desequilibrio: a pesar de que la vigilancia está totalmente extendida en la sociedad actual y que a primera vista todos nos vigilamos entre todos, sin saberlo, sigue habiendo una marcada jerarquía, en la que el gobierno y grandes corporaciones tienen y ejercen la vigilancia, mientras que el ciudadano individual no se encuentra en la misma situación, realmente, puesto que hay una diferencia muy grande entre las redes de vigilancia que puede crear un estado o una gran empresa, y las que puede crear un individuo.

Encontramos, también, que el arte que aborda el tema de la vigilancia (conocido como Surveillance Art, no considerado movimiento como tal, sino más bien como un conjunto de obras que comparten relación temática) tiende a centrarse en aspectos controvertidos de las prácticas de vigilancia o en revelar el funcionamiento de las tecnologías de vigilancia desde la crítica. Sin embargo, es observable también que muchos artistas han aprovechado la gran cantidad de contenido audiovisual generada por la vigilancia. Por tanto, existe una apropiación de este contenido por parte del arte.

A pesar de esto, sí que contribuye a más visibilización de la propia vigilancia, al integrarla también en el terreno artístico. Esta normalización, en el punto en el que está en la sociedad contemporánea, conduce necesariamente a una sociedad en la que la transparencia es una cualidad exigible, en la que sentimos la necesidad de ver y saber todo sobre todos en todo momento. Esto, aunado a la teoría de la sociedad del espectáculo, llevan a una situación en la que las dinámicas de voyeurismo y exhibicionismo están totalmente integradas a nivel social e interiorizadas a nivel individual. Reproducimos estos roles en prácticamente todos los ámbitos de la vida, desde las esferas que tradicionalmente se han considerado más públicas (como la política o las figuras públicas), hasta aquellas privadas. Este es el caso de lo erótico: nos produce morbo conocer los detalles más íntimos de las vidas ajenas, especialmente en aquellos terrenos que socialmente se consideran como tabú.

Es interesante contemplar cómo el arte, a la vez que critica estas mismas dinámicas, se articula precisamente sobre ellas. En muchas ocasiones la obra artística funciona precisamente debido a esa curiosidad, a esa pulsión voyeurística tan fuerte que empuja al espectador a saber más, a acercarse más. Los artistas que abordan este tema, por tanto, lo hacen siempre siendo conscientes de las delgadas líneas sobre las que caminan: límites entre lo público y lo privado, entre lo común y lo íntimo.

Esto nos lleva a una última conclusión con respecto a la intimidad en la era de la transparencia, concerniente al efecto sobre esta que supone la interiorización de la propia vigilancia. Al expandirse la esfera de lo público para englobar a la esfera privada y viceversa, no se deja espacio para la privacidad, para lo personal, para lo íntimo. Por tanto, podemos hablar de un proceso de erosión de la mirada sobre la propia intimidad. Las relaciones interpersonales fuertes, que solo podrán desarrollarse plenamente en un ambiente de conexión íntima, se verán desgastadas y se volverán cada vez más frágiles e insustanciales. Las nuevas tecnologías, como extensión de la mirada vigilante especialmente en el ámbito de lo cotidiano, contribuyen enormemente a este proceso.

Frente a esta intrusión en la intimidad, observamos que la respuesta por parte de muchos artistas no ha sido la de protegerse contra esta mirada, sino que en muchas ocasiones han decidido exponerse voluntariamente y por completo, en ocasiones “seduciendo” a la propia mirada vigilante. Esto puede deberse en gran medida a una resignación por parte del colectivo artístico a que la vigilancia y el control de las nuevas tecnologías han llegado para quedarse, a pesar de que esto no sea en sí un hecho positivo. Sin embargo, atraer la mirada del público haciendo uso de las propias herramientas de vigilancia es una manera muy eficaz de cuestionarlas.

Respondiendo a las primeras preguntas en torno a la investigación, concluimos que, en efecto, la vigilancia lleva a cabo un proceso de erosión sobre la intimidad. Es nocivo en casi todos sus aspectos, y las compensaciones positivas que presuntamente se recibirían a cambio, como por ejemplo la seguridad, no se llegan a materializar para la mayor parte de la población, puesto que las dinámicas del banóptico clasifican y categorizan quién es digno de ser protegido y quién no. Sin embargo, resulta difícil imaginar una sociedad a escala global como en la que nos encontramos en la que la vigilancia no tuviera el fuerte peso que tiene. Por tanto, es sumamente difícil cambiar la vigilancia de manera aislada, ya que supone un síntoma del miedo al otro tan extendido en la sociedad actual. Este miedo es precisamente en lo que se fundamenta la normalización y naturalización de la sociedad de la vigilancia como en la que nos hallamos actualmente, que se instala entre nosotros bajo el pretexto del progreso. La vigilancia se nutre justamente de este miedo, de no tener el control, del miedo a lo desconocido y que por tanto se puede usar en nuestra contra a través de herramientas políticas, como la propaganda en los medios de comunicación. Las nuevas tecnologías de la vigilancia se han desarrollado a tales velocidades que la ética no ha podido alcanzarlas, generando una brecha

entre ambas difícilmente superable. Todavía no existe un verdadero marco legal para cuestiones de privacidad e intimidad en relación con estas nuevas tecnologías.

Finalmente, consideramos que la investigación sigue abierta, puesto que la vigilancia sigue permeando cada aspecto de nuestra sociedad actualmente. Las tecnologías avanzan a ritmos cada vez más vertiginosos, y es necesario que, como mínimo, tengamos consciencia de sus efectos. El proceso de la erosión de la mirada sobre las relaciones interpersonales es constante, desgastador y, posiblemente, irreversible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *La agonía del poder*. Los Ángeles: Semiotext(e).
- BAUMAN, Z. y LYON, D. (2013). *Vigilancia Líquida*. Cambridge: Polity Press.
- BRIGHENTI, A. (2010) *Surveillance and society*. Universidad de Trento, Italia.
- CRAWFORD, K y PAGLEN, T. (2019) *Excavating AI: The Politics of Training Sets for Machine Learning*. DELEUZE, G (1986). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- DUNBAR, R. (1998). *Grooming, gossip, and the evolution of language*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- FITO, A. (2019). *Der Riese, A Film By Michael Klier*. Universidad del País Vasco.
- FORSTER, E.M. (1909). *The Machine Stops*. Londres: Oxford and Cambridge Review.
- FOUCAULT, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Argentina: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, A. (2012). *Ángel González* (selección de Silvia Riviera). Méjico, Universidad Nacional Autónoma de Méjico.
- Grupo de investigación Espacio urbano y Tecnologías de género (2013). *Post-vigilancia y control de las subjetividades*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- HABERMAS, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gili.
- HAN, B. (2012). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.
- HAN, B. (2017). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- LENOT, M. (2009). *The Invention of Miroslav Tichý*. OpenEdition Journals.
- MATTERLART, A. (2009). *Un mundo vigilado*. Barcelona, España: Paidós.
- MONTEIRO, M. (2015). *Exposed Intimacy: a comparative study of self-representation*. Birbeck: Universidad de Londres.
- MULVEY, L. (1975) *.Placer visual y cine narrativo*. Winscosin: Screen.
- ROUSSEAU, J. (1762). *El contrato social*. España: Lectolandia.
- VALENCIA, J.F. y MARÍN, M.S. (2017). *El panóptico más allá de vigilar y castigar*. Universidad Autónoma Latinoamericana.

WEBGRAFÍA

Todo recuperado el 25 de noviembre, 2020.

Addie Wagenknecht <http://www.placesiveneverbeen.com/>

Jakub Geltner <http://www.geltner.cz/>

Jill Magid <http://www.jillmagid.com/projects>

Sophie Ristelhueber <https://awarewomenartists.com/en/artiste/sophie-ristelhueber/>

Andreas Magdanz <http://bnd-standortpullach.de/en/projekt.htm>

Trevor Paglen <https://art21.org/artist/trevor-paglen/>

Harun Farocki <https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2000/eye-machine.html>

Benjamin Males <https://www.yankodesign.com/2008/09/16/stay-on-target-stay-on-target/>

<https://www.benjaminmales.com/saatchi-saatchi-feel-the-reel>

Jason Salavon <http://salavon.com/>

Andy Warhol <https://www.imdb.com/title/tt0325944/>

Adam Rifkin <https://www.imdb.com/title/tt0810951/>

Stanza <https://www.stanza.co.uk>

Adam Harvey <https://cvdazzle.com/>

Leonardo Selvaggio <http://www.urmesurveillance.com/>

Alison Jackson <https://www.alison-jackson.co.uk/>

Shizuka Yokomizo <http://www.shizukayokomizo.com/>

Mona Hatoum <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum>

Susan Meiselas <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/performing-arts/carnival-strippers-by-susan-meiselas/>

Kohei Yoshiyuki <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/296304>

Surveillance Camera Man <https://www.youtube.com/watch?v=mP5ZVPwP7bg>

Hasan Elahi <https://elahi.gmu.edu/>

Aram Bartholl <https://arambartholl.com/dead-drops/>

Lauren McCarthy <https://lauren-mccarthy.com/LAUREN>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Jeremy Bentham: <i>El Panóptico</i> , 1783	8
Figura 2. Anónimo: <i>Sin título</i> , fotografía, 2009	10
Figura 3. Anónimo: <i>Sin título</i> , fotografía, 2009	10
Figura 4. Banksy: <i>One Nation Under CCTV</i> , 2007	10
Figura 5. Banksy: <i>What Are You Looking At?</i> 2004	10
Figura 6. 436: <i>Sin título</i> , fotografía, 2017	10
Figura 7. Addie Wagenknecht: <i>Asymmetric Love Number 2</i> , 2013	11
Figura 8. Jakub Geltner: <i>Next</i> , 2015	11
Figura 9. Jill Magid, ornamentando las cámaras de seguridad.	11
Figura 10. Jill Magid: <i>System Azure</i> , 2003	11
Figura 11. Sophie Riestelheuber: <i>Fait (fact)</i> , 1992	12
Figura 12. Jonathan Olley: <i>Modern Castles of Northern Ireland</i> , 1998-2001	13
Figura 13. Mark Ruwedel: <i>Crossings</i> , 2006	13
Figura 14. Simon Norfolk: <i>Ascension</i> , 2007	13
Figura 15. Trevor Paglen: <i>National Security Agency</i> , 2013	15
Figura 16. Trevor Paglen, <i>Limit telephotography</i> , 2006	15
Figura 17. Trevor Paglen: <i>The other night sky</i> , 2008	15
Figura 18. Trevor Paglen: <i>CLOUD 135</i> , 2019	16
Figura 19. Harun Farocki: <i>Eye/machine</i> , 2001-2003	17
Figura 20. Benjamin Males: <i>The Target Project</i> , 2008	19
Figura 21. Paglen y Kate Crawford, <i>Imagenet Roulette</i> 2019	20
Figura 22. Jason Salavon: <i>The Class of 1967</i> , 1998	20
Figura 23. Richard Lam: <i>Vancouver riot kiss</i> , 2011	21
Figura 24. Andy Warhol, <i>Outer and inner space</i> , 1966	21
Figura 25. Michael Klier, <i>Der Riese</i> , 1983	22
Figura 26. Adam Rifkin: <i>Look</i> , 2007	22
Figura 27. William Noland: <i>Occulted</i> , 2005	22
Figura 28. Stanza: <i>You are my subjects</i> , 2004	23
Figura 29. Adam Harvey: <i>CV Dazzle look 3</i> , 2000	26
Figura 30. Ídem, <i>look 5</i>	26
Figura 31. Leonardo Selvaggio, <i>URME</i> , 2013	26
Figura 32. Giuseppe Primoli: <i>Edgar degas leaving a pissoir</i> , 1889	28
Figura 33. Pierre-Louis Pierson, <i>Scherzo di Follia</i> , 1863-1866	28
Figura 34. idem, <i>Ermitage de Passy</i>	29
Figura 35. Ron Gallea: <i>Windblwon jackie</i> , 1971	29
Figura 36. Alison Jackson: <i>The real tom ford with Paris Hilton</i>	30
Figura 37. idem, <i>The real Elton John with "the queen"</i>	30
Figura 38. Weegee: <i>Audience in the palace theatre</i> , 1943	31

Figura 39. Shizuka Yokomizo: <i>Strangers</i> , 1998	33
Figura 40. Ídem	33
Figura 41. Ídem	33
Figura 42. Ídem	33
Figura 43. The Surveillance Camera Players, circa 1997	34
Figura 44. Mona Hatoum: <i>Corps Étranger</i> , 1994	34
Figura 45. Fotografía de Robert Spence	35
Figura 46. Cámara de Miroslav Tichý	36
Figura 47. Miroslav Tichý: <i>Sin título</i> , 1950-80	36
Figura 48. Ídem	36
Figura 49. Susan Meiselas: <i>Carnival strippers</i> , 1974	37
Figura 50. Merry Alpern: <i>Dirty windows</i> , 1993	37
Figura 51. Ídem	37
Figura 52. Jean-Christian Bourcart: <i>Forbidden city</i> , 1998	38
Figura 53. Cammie Toloui: <i>Undies</i> , 1992	38
Figura 54. Cammie Toloui: <i>Time is money</i> , 1992	39
Figura 55. Kohei Yoshiyuki: <i>The park</i> , 1971	39
Figura 56. Jill Magid: <i>Evidence locker</i> , 2004	39
Figura 57. Gary Hill: <i>Blind spot</i> , 2003	44
Figura 58. Surveillance Camera Man: <i>Surveillance Camera Man 1-8</i> , 2018	45
Figura 59. Christian Moeller: <i>Nosy</i> , 2006	45
Figura 60. Camille Utterback: <i>Abundance</i> , 2007	45
Figura 61. Fotograma tomado de JenniCam, 1997	47
Figura 62. Addie Wagenknecht: <i>Webcam Venus</i> , 2013	48
Figura 63. Ídem, <i>brbxoxo</i>	48
Figura 64. Almalia Ulman: <i>Excellences and perfections</i> , 2014	50
Figura 65. Emily Jacir: <i>Linz diary</i> , 2003	52
Figura 66. Hasan Elahi: <i>Tracking Transience</i> , 2003	54
Figura 67. Aram Bartholl: <i>Dead Drops</i> , 2010	54
Figura 68. Merry Alpern: <i>Shopping</i> , 1997	55
Figura 69. Vito Acconci: <i>Following piece</i> , 1969	55
Figura 70. Sophie Calle: <i>L'hôtel</i> , 1981	56
Figura 71. Ídem: <i>Suite Vénitienne</i> , 1980	56
Figura 72. Ídem: <i>Room With A View</i> , 2003	56
Figura 73. Ídem: <i>Take Care Of Yourself</i> , 2007	57