

## Artistas que vigilan las máquinas que nos vigilan

*Artists observing at the machines that monitor us*

### Valentina Montero

Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile  
vmontero@uft.cl  
<https://orcid.org/0000-0003-4368-2868>

### Paloma Villalobos

Universidad de Chile, Santiago, Chile  
palomavi@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0006-1082-5913>

### Resumen

Este artículo realiza un recorrido por referentes teóricos y obras artísticas de distintas disciplinas que cuestionan el lugar de los dispositivos de vigilancia en la era digital. Su objetivo es analizar cómo desde finales de la década de 1970 diversos artistas han utilizado el dispositivo del circuito cerrado y, más recientemente, las *webcams* con el propósito de crear narrativas visuales que anuncian que el uso masivo de las tecnologías de la visión derivó en la normalización de la vigilancia y su camuflaje en nuestro día a día. Metodológicamente, hemos identificado y reunido obras que operan, por un lado, con el afán de desmontar las tácticas coercitivas de control; por otro, obras que critican la aparente neutralidad con que los sistemas panópticos se han vuelto omnipresentes en la sociedad. El ensayo sugiere que estas prácticas artísticas confirman que desde los relatos íntimos hasta en las estrategias militares, la tecnología de control y su representación automatizada ha ido configurando un régimen político-visual que subordina nuestro comportamiento a un aparente estado de normalidad.

**Palabras clave:** Arte, vigilancia, máquinas de visión, sociedad de control, representación automatizada.

### Abstract

This article provides an overview of both theoretical and artistic previous works developed by different disciplines questioning the role of surveillance devices in the digital age. Its aim is to analyze how, since the 1970s, various artists have used the closed circuit device, and, more recently, webcams, with the purpose of creating visual narratives pointing out that the massive use of vision technologies has led to naturalizing surveillance and its camouflage in our daily lives. Methodologically, we have identified and assembled works that operate, on the one hand, aiming to dismantle coercive control tactics; on the other, works that criticize the apparent neutrality with which panoptic systems have become omnipresent in society. The essay suggests that these artistic practices confirm that, from intimate stories to military strategies, control technology and its automated representations have been shaping a political-visual regime that subordinates our behavior to an apparent state of normality.

**Keywords:** Art, surveillance, vision machines, control systems, automated representation.

Figura 1. *Mesa de los siete pecados capitales*. El Bosco. 1505-1510



Fuente: Página web Museo del Prado, Madrid

## 1. Introducción

Una de las obras más intrigantes del pintor flamenco Hieronymus Bosch, más conocido como El Bosco, es su pieza titulada *Mesa de los siete pecados capitales*<sup>1</sup>, óleo sobre tabla de madera de cho-  
po, pintada entre 1505 y 1510. En la pintura observamos un ejercicio curioso. Escenifica los pecados

capitales —la ira, la lujuria, la soberbia, la pereza, la envidia y la gula— presentados cual viñetas dispuestas en torno a tres círculos concéntricos. El conjunto parece representar una pupila ocular; el ojo de dios —cenital y distante— mirando de frente al espectador. En el círculo central observamos justamente la representación de Cristo. Para que no queden dudas de la intención de la obra, debajo de la figura santa se lee el texto: *Cave cave d[omin]us videt* (Cuidado, cuidado, Dios está mirando). De manera análoga al panóptico, modelo de diseño arquitectónico carcelario propuesto por el filósofo Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII, podemos especular que El Bosco, en pleno siglo XVI, estaba indagando también en uno de los fines posibles de una tecnología de la mirada: disuadir del pecado. A través del ojo omnisciente e inquisidor de quien todo lo ve, el pintor nos mostraba nuestra propia vulnerabilidad al sentirnos vigilados.

Ya hacia el siglo XVII la pintura como sistema de representación nos muestra la eficiencia de la imagen como medio de conocimiento. En el cuadro *La Vista* (1617)<sup>2</sup> de la serie *Los sentidos* pintado entre Jan Brueghel el Viejo y Rubens, vemos a Venus y a su hijo Cupido en una suerte de gabinete de curiosidades atiborrado de esculturas y pinturas que

Figura 2: *La Vista*. Jan Brueghel el Viejo y P. Pablo Rubens. 1617



Fuente: Página web Museo del Prado, Madrid

dan cuenta de la proliferación de géneros pictóricos renacentistas (naturaleza muerta, paisaje, escenas mitológicas) representativas de una nueva época en la que el uso de la perspectiva lineal, el tratamiento del volumen y la mimesis constituían un arsenal orientado a emular lo real. El *trompe l'oeil* o trampantojo triunfa en este cuadro, engañando a los espectadores que ya no distinguimos si el fondo es a su vez la representación de otra pintura o una ventana mostrando el exterior. Incluso, al costado inferior de Cupido y Venus —quienes miran absortos la escena de Cristo curando a un ciego— vemos un pequeño mono con gafas. También parece capturado en la contemplación atenta de otro cuadro. En la sala además hay una serie de aparatos destinados a la observación y medición del mundo: un telescopio, un mapamundi, un astrolabio, lupas, reglas y compases. El cuadro de Brueghel y Rubens no hablaba sólo del sentido de la visión, sino que adelantaba cómo la visualidad como medio de percepción y cognición se impondrá irreductiblemente coproduciendo el nuevo paradigma moderno.

En 1975 Michel Foucault, en su libro *Vigilar y Castigar* reflexionaba sobre el panóptico como mecanismo social y penal sobre la base del análisis del diseño carcelario ideado por el filósofo y jurista Jeremy Bentham en 1791. Este panóptico consistía en un sistema de celdas individuales distribuidas en círculo alrededor de una torre de vigilancia, que permitiría que los reclusos estuvieran siempre bajo la mirada del vigilante, aun cuando aquéllos no pudieran verificar si estaban siendo observados o no. Según Foucault “El esquema panóptico es un intensificador para cualquier aparato de poder: garantiza su economía (en material, en tiempo); garantiza su eficacia por su carácter preventivo, su funcionamiento continuo y sus mecanismos automáticos” (Foucault, 2002, p. 190). Por lo mismo su principio, el “panoptismo”, podría extenderse como estructura de control con cualquier finalidad: educativa, terapéutica, de producción o de castigo. En efecto, los sistemas de vigilancia y control se han hecho ubicuos y transversales no sólo en las instituciones aludidas por Foucault: la escuela, el psiquiátrico, la fábrica, la cárcel. La razón de ello se conjuga entre la exacerbación del miedo, la necesidad de control y el desarrollo tecnológico que van permitiendo su instrumentalización y su inserción silenciosa en las calles, los medios de transporte, las plazas, los propios hogares y en nuestra vida íntima (gracias a los sistemas portables de comunicación).

Milan Kundera, en su novela *la Insoportable levedad del ser* (1984), mencionaba en uno de sus capítulos que el sujeto siempre está actuando para la mirada de otro: para la mirada de Dios, de los padres o del amante. La representación del cómo vemos y cómo somos observados se vuelve entonces una suerte de configuración del sujeto mismo. Ya a comienzos del siglo XX, en 1915, Sigmund Freud analizaba cómo a la pulsión de ver, le seguía muy de cerca la pulsión por ser observado. Los denominados por él “destinos pulsionales” se organizarían por parejas: pulsión por mirar (escoptofilia o *voyeurismo* en el lenguaje de las perversiones) y exhibicionismo (sadismo y masoquismo), entre otras (Freud, 1992). En el juego dialéctico la pulsión escópica y exhibicionista se presentarían como equivalentes. Retomando lo que Freud advertía, Lacan intentaba situar la figura del *voyeur* más que como un sujeto que intenta mirar algo, como un sujeto cuyo objeto es la mirada en sí misma: “El objeto es aquí mirada —mirada que es el sujeto, quien lo alcanza, quien hace diana en el tiro al blanco” (Lacan, 1987, p. 149). Hoy hemos dejado que los aparatos sean los que nos observan, incluso sin la necesidad de un vigilante. Entonces ¿qué sucede cuando quienes nos miran son máquinas?

No hay que ser muy perspicaz, entonces, como para advertir que hemos construido un mundo dominado por la mirada tecnológica. Aquí la sociedad del espectáculo (Debord, 1999) y de la vigilancia (Foucault, 2002) se encuentran. Su ensamblaje se articula entre la ingeniería de los medios de comunicación, los relatos y los modelos mediáticos que confrontan privacidad y espacio público como zonas de fricción, los cuales actúan a su vez reafirmando o construyendo formas de integración/exclusión, de control y también de auto-representación. Las tecnologías de la visión y vigilancia se han impuesto progresivamente. Por lo mismo resulta revelador examinar la manera en que estos métodos tecnológicos han sido utilizados por los artistas en un afán de desmontar sus estrategias o bien señalar críticamente la aparente neutralidad con que se han hecho omnipresentes en la sociedad. Ya desde finales de los sesenta artistas como Bruce Nauman, Dan Graham y una larga lista, han utilizado el dispositivo del circuito cerrado y más recientemente las *webcams* para reflexionar sobre el lugar que la vigilancia opera sobre los sujetos.



Este artículo propone un recorrido descriptivo y analítico por algunos de estos casos. Se organiza en cinco apartados. El primero es esta introducción. El segundo apartado “La necesidad de control” examina obras artísticas que trabajan el “panoptismo” comenzando con un precedente clave, la exposición *CTRL [SPACE], Rhetorics of Surveillance, from Bentham to Big Brother* en el Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) de Karlsruhe, Alemania, donde se presentan artistas como Michael Klier que cuestionaba el automatismo de las máquinas en su tarea de “ver” y que operan en función de una mecánica social, económica y política de la que, durante décadas, todos hemos participado. La tercera sección “Máquinas autómatas” analiza en el marco de la era digital y la “post-fotografía”, el uso en la práctica artística de imágenes disponibles en la red, imágenes ajenas, anónimas, registradas por Google, erradas o ligadas a la información (Michael Snow y su film *La Région Centrale* es un artista central para este apartado). El punto cuatro “Imágenes operativas” se concentra en obras que reflexionan sobre la producción de imágenes autónomas que prescinden del ojo humano. El artista Harun Farocki cuestionaba el poder disciplinario del régimen político-visual que subyace en el aparataje digital de vigilancia al que estamos subordinados. Finalmente, la conclusión discute cómo las prácticas artísticas han logrado potenciar la posibilidad de inventar otras formas de ver o de otorgar a los dispositivos tecnológicos nuevos sentidos más plurales que impulsan la toma de conciencia sobre la naturalización y normalización de percibirnos permanentemente y sin reparos observados, etiquetados, espiados, fisgoneados.

## 2. La necesidad de control

Entre 2001 y 2002 el ZKM, uno de los centros de arte de nuevas tecnologías más importante de Europa, realizó la exposición *CTRL [SPACE], Rhetorics of Surveillance, from Bentham to Big Brother*. La exposición, curada por Thomas Y. Levin, es un hito en torno al concepto de “panóptico” como estructura de control social mediante la utilización de la video vigilancia. La muestra aludía de manera directa al dispositivo panóptico que ha llegado a su paroxismo gracias a los dispositivos tecnológicos de visión contemporáneos. En la exposición del ZKM se

presentaba también el colectivo neoyorquino *Surveillance Camera Player* (SCP), activos entre 1996 y 2006, que nació justamente para oponer resistencia a la utilización de cámaras de vigilancia por atentar contra la Cuarta Enmienda de la Constitución norteamericana<sup>3</sup>. Junto con el levantamiento de documentación y materiales de investigación como una cartografía de las cámaras de vigilancia de la ciudad, el colectivo interpretaba de manera silenciosa obras de teatro de Beckett, Orwell o Poe frente a las cámaras de seguridad, ironizando con la idea de que ofrecían entretenimiento para el vigilante anónimo que observa los registros de la cámara.

Lo que proponía la muestra *CTRL [SPACE], Rhetorics of Surveillance, from Bentham to Big Brother*, era cómo la realidad asediada por las cámaras de vigilancia puede convertirse en recurso para artistas. Un proyecto paradigmático es el de Alex Galloway quien junto al RSG (*Radical Software Group*) desarrollan el proyecto *Carnivore* (2001)<sup>4</sup>, basado en un software de vigilancia del FBI que llevaba el mismo nombre y que permitía al organismo de inteligencia estadounidense interceptar el tráfico de datos (mensajes y correos electrónicos) entre presuntos delincuentes y sospechosos de terrorismo a partir de la alerta de palabras clave. El *Carnivore* de RSG también capturaba tráfico de datos desde una red local, pero para luego dejarlos a disposición de cualquier usuario de internet, promoviendo su utilización con fines críticos, artísticos y experimentales, alentando a artistas y desarrolladores, que de esta manera desafiaban su uso instrumental. Otra iniciativa creativa que utilizó estas plataformas de vigilancia fue *The FACELESS Project* (2002–2008)<sup>5</sup> de Manu Luksch & Mukul Patel, quienes usando los registros de cámaras de circuito cerrado de lugares públicos construían un cortometraje narrativo que contaba la historia de una sociedad donde nadie tenía rostro hasta que un día una mujer recupera el suyo.

Del conjunto de piezas invitadas a la exposición del ZKM también destacó el trabajo de Michael Klier, *Der riese* (*El gigante*, 1983). La pieza consistía en una composición de imágenes tomadas desde las pantallas de circuitos cerrados de vigilancia y otros dispositivos de control policíaco. Casi en sintonía con films como *El hombre Cámara* (1927) de Dziga Vertov, o de *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, Klier componía un collage de imágenes que “radiografiaban” la ciudad y su movimiento. Pero mientras la pelí-

cula de Ruttman comenzaba filmando la llegada de un tren a Berlín, la de Klier lo hacía en avión, mostrándonos un abanico de imágenes, esta vez capturadas por lentes que no pertenecen a su cámara, sino a cámaras de vigilancia procedentes de distintos contextos: una gran tienda en Berlín, una empresa de transportes de Frankfurt, las cámaras de seguridad instaladas en una calle antes de un desfile militar, un *peep show*, una cámara oculta en un psiquiátrico. A estas imágenes se sumaban las producidas por dispositivos de simulación digital como un electroencefalograma, un simulador de vuelo, una máquina generadora de retratos hablados perteneciente a la policía de Düsseldorf. Es decir, como el Bosco, Klier no pretendía mostrar escenas, sino mostrar *qué* es lo que nos mira. Lo que Klier mostraba es la mirada de los medios.

Si bien ha habido numerosas obras literarias y cinematográficas de ciencia ficción que advierten sobre una sociedad controlada por un poder abstracto y totalitario, pocas de ellas se centran en criticar los propios medios. En novelas como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932) o *Nosotros* de Yevgueni Zamiatin (1921), que inspiró a George Orwell para escribir *1984* en 1949, se explora la vigilancia como característica distópica. También se puede mencionar la película *Los mil ojos del Doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1960), que muestra un hotel diseñado por los nazis con cámaras de vigilancia y dispositivos de espionaje. Otro ejemplo es *THX 1138* (George Lucas, 1971), que retrata una sociedad donde todas las actividades humanas son controladas centralmente. Incluso en producciones más contemporáneas como *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), donde un individuo es observado por miles de televidentes desde su nacimiento sin saberlo, el tema central sigue siendo un poder centralizado detrás de las cámaras que registra todo. En el film de Klier, en cambio, cobran protagonismo cada uno de los distintos dispositivos de vigilancia y sus precedencias. Tras ellos no hay un gobierno en específico, ni una empresa o corporación en particular. Sino que se trata de una heterogeneidad de instituciones que obedecen a necesidades diversas. El automatismo de las máquinas en su tarea de “ver” opera en función de una mecánica social, económica y política de la que todos son partícipes.

Ya no se trata simplemente de un gobierno, un dictador o una corporación espiando nuestros movimientos en un visor para conspirar contra el pue-

blo. No son los ojos del doctor Mabuse espiando nuestras acciones para ejercer el mal. Las “máquinas de ver” van haciendo real lo que anunciaba el panóptico de Bentham que juzgaba su dispositivo destinado a difundirse en el cuerpo social (Foucault, 2002). Observar estos problemas desde una mirada suspicaz permitirían afirmar, en sintonía con Rossi Braidotti (2005), que “las tecnoculturas refuerzan incluso algunos de los peores rasgos de los regímenes tradicionales de poder, utilizando la gestión de las inseguridades disparadas por los cambios como un sondeo previo a la restauración de jerarquías tradicionales” (p.316). O, como señala Arlindo Machado (2009), “en el ciberespacio nos vemos, pero también somos vistos; somos agentes, pero también somos pacientes de las fuerzas que se despliegan en ese espacio virtual” (p.209). Ya no se trata solamente de un complejo entramado de vigilancia centralizado dispuesto como respuesta y defensa a los actos terroristas (Mattelart, 2009). La pupila de Dios que nos proponía El Bosco, brilla en miles de pantallas que parpadean frente a nosotros.

La pulsión por documentar lugares, la obsesión por proteger la propiedad privada y garantizar la seguridad ciudadana, impulsada por eventos como los ataques a las Torres Gemelas en Nueva York y otros actos terroristas en ciudades del primer mundo, se han convertido en características comunes a nivel global. Estas tendencias han llevado a que la necesidad de ver a través de dispositivos tecnológicos se haya vuelto una urgencia y una prioridad. Creemos que este fenómeno se explica principalmente por las complejas interconexiones surgidas del sistema económico y cultural, más que por las intenciones de grupos de poder específicos vinculados a un bloque político o ideológico en particular.

### 3. Máquinas autómatas

Los sistemas de visión tecnológicos automatizados encarnan una presencia inédita en nuestra cultura. La gran fotografía del planeta compuesta por ese *collage* de instantáneas digitales tomadas por el carramato de Google es el extremo de ello. En el año 2020 circuló en redes sociales el momento epifánico o absurdo en el que el coche de *Street*

*View* (sub-aplicación de Google Maps que permite a los usuarios navegar por la imagen real de las calles buscadas) se encontraba con su homólogo de BING perteneciente a Microsoft. Dos cámaras registrándose mutuamente. Máquinas espías que espían máquinas espías.

Ya son varios los artistas (Jon Rafman, Michael Wolf, Doug Rickard, entre otros) que en un ejercicio que el fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta ha denominado como “post-fotografía”, no salen a las calles con una cámara a capturar el “instante decisivo” al estilo Cartier-Bresson, buscado por la fotografía tradicional o análoga, sino que utilizan imágenes disponibles en la red. Luego, escogen un ángulo, una esquina que revele una escena curiosa, inaudita, que no conmovió a la cámara de Google, pero que por su extrañeza o espectacularidad se vuelve fotogénica.

Esta autonomía posible de los mecanismos de visión tecnológica fue anticipada por Michael Snow y su film *La Région Centrale* (1971) que permitía apreciar lo que sería una película sin director ni camarógrafo. En una meseta rodeada de montañas en el desierto de Canadá en la provincia de Québec, Snow instaló una cámara diseñada con Pierre Hâbelos. El soporte del aparato funcionaba como un brazo robótico, inicialmente programado para ser activado mediante sonidos. Snow dice haber mirado la cámara sólo una vez y que el resto fue realizado por el plan y por la máquina misma. Los movimientos rotatorios de la cámara, que alcanzaban los 360°, desafiaban la naturalizada manera en que el cine ha construido su lenguaje audiovisual hegemónico, basado en la perspectiva renacentista y en una estructura narrativa canónica. Los movimientos de este brazo protésico nos dejaban apreciar una retícula visual inédita hasta entonces y que hurgaba en un paisaje desértico generando, además, la ilusión de suspensión gravitacional. El registro de la cámara no describía a seres humanos y convocaba a su propia sombra como testimonio autorreferencial, donde la “región central” o punto cero era el propio lente, la mirada del cíclope. Snow (1994) señalaba que “Uno de los títulos que consideré usar era !?432101234?! Con lo que me refería a que a medida que se desciende, se acerca a un punto cero que es el centro absoluto, cero nirvánico, centro de éxtasis de una esfera completa” (p.123). Este proyecto se relaciona además con su propia biografía. Él mismo vincula su

interés por capturar el paisaje desde una máquina autómata, con el oficio de su padre, topógrafo tuerto, quien finalmente queda ciego. El artista confiesa haber tenido una fascinación por las notas sobre mediciones topométricas que su progenitor dejó y por los mecanismos que articulan la visión (Snow, 1994). Con el dispositivo realizado por Snow el lugar de la visión quedaba delegado a la máquina que filmó 24 horas, durante cinco días, de los cuales editó un total de 190 minutos.

Hoy, desde la internet como meta soporte para la circulación de las imágenes producidas por las cámaras de vigilancia, han surgido varios proyectos que, valiéndose de ciertas vulnerabilidades de los servicios de *webcam* ofrecidos por el mercado, hacen públicas las imágenes que estaban destinadas a un ámbito privado (comercial o familiar). Sitios *web* como Opentopia, lhackstuff o simplemente a través de la búsqueda en Google de la palabra clave “Liveapplet” es posible acceder a directorios de *webcam* públicas o privadas. Recordemos, además, que cuando Google lanzó Street View en 2007, la intención era mapear y documentar las calles de Estados Unidos. Se enviaron automóviles a todas las ciudades para recorrer todas las calles y carreteras, utilizando nueve cámaras direccionales montadas en los techos de automóviles especiales. Estas cámaras brindaban vistas móviles de 360° y su procedimiento pretendía ser neutral. Al año siguiente el fotógrafo Doug Rickard recopiló y etiquetó casi 15.000 capturas de pantalla de Street View, de las cuales seleccionó 80 para un trabajo que tituló *A New American Picture* intentando renovar la tradición del paisaje fotográfico norteamericano (Ver **Figura 3**).

Desde 2008, el canadiense Jon Rafman comenzó a coleccionar capturas de pantalla desde Google Street View, pero recorriendo todo el mundo con su proyecto *9eyes.com*<sup>6</sup>. Su elección favorecía imágenes impactantes como una casa en llamas o una persecución policial; o escenas inusuales y surrealistas como un payaso caminando en una carretera solitaria o personajes duplicados producto del *glitch* o error del sistema. Atendiendo específicamente a esos errores provocados por el registro de Street View, el artista Frère Reinert crea el proyecto *Do Not Use as Art* que consistía en una colección de imágenes distorsionadas, sobre-expuestas o pixeladas que otorgaban a cada captura un aspecto plástico de carácter cubista o surreal. Reinert

Figura 3. *A New American Picture*. Doug Rickard. 2008

Fuente: Captura de pantalla de Street View, Google. Revista Gup (<https://gupmagazine.com/portfolios/a-new-american-picture/>)

estuvo durante años (desde 2011) buceando internet con el objeto de capturar lo que denominaba “bodegones digitales de Google Earth” una serie de instantáneas incongruentes y desestructuradas.

Usando una estrategia similar, los artistas Francisco Belarmino y Estefanía Muñoz presentaron en la 13 Bienal de Artes Mediales, en Santiago de Chile, curada por Valentina Montero Peña, el *Proyecto Réplicas* (2017)<sup>7</sup>. Se trataba de una serie de trabajos en los que comparaban las implicancias del terremoto de 2016 en la ciudad de Illapel, de donde son oriundos, y la ciudad italiana Amatrice también afectada por un fuerte movimiento telúrico en el mismo año y donde la pareja de artistas realizó una residencia. Una de las piezas consistía en un recorrido por Street View que nos presentaba ambas ciudades previas al desastre. El mapa de Google conservaba las imágenes de ambas ciudades intactas hasta antes del terremoto, lo cual parecía anunciar a través del *glitch* que genera su navegación actual, la inminencia del derrumbe, como si el inconsciente óptico también tuviera cualidades proféticas a nivel algorítmico.

En 2009 con un enfoque humorístico y paródico el artista alemán Aram Bartholl, tras identificar el coche de Google mientras desayunaba en un café en Berlín, decidió aprovechar el momento y convertir

el episodio en una performance persiguiendo al lente de Google de tal manera de quedar registrado en esta gran fotografía del planeta<sup>8</sup>. En alusión a Andy Warhol, el título de la performance llevó por título *15 seconds of fame*.

Un ejercicio parecido es el que ha realizado Jon Grospe<sup>9</sup>. En su obra *Noraezean. Una misión fotográfica en País Vasco* (2020), el fotógrafo se transforma en una especie de “*flâneur* digital” que recorre a la deriva mapas de calles y carreteras digitales capturando instantáneas subidas por usuarios de rincones no retratados por las cámaras rastreadoras de Google. Con ellas genera un gran archivo en blanco y negro, una cartografía que refleja las nuevas formas de urbanización del territorio vasco, un paisaje que, como manifiesta el artista, se ha homogenizado y despersonalizado debido a la ocupación industrial. Asimismo, en *Metropolis* (2019), mediante los mapas de Street View de aplicaciones como *Total View* de Baidu y el mismo Street View de Google, recorre ciudades que en la historia de la fotografía han sido hiper-registradas de manera analógica; el artista va extrayendo paisajes urbanos y momentos específicos para transformarlos en imágenes con una carga estética análoga y que reúne en un archivo publicado en libros impresos con los que parece re-observar el pasado anunciando la nueva fotografía callejera de esta era di-



Figura 4. *Trolling Google Art Project*. Mario Santamaría. 2013-2014

Fuente: Capturas de video de Google Art Project, web Mario Santamaría

gital. Finalmente, en *City Drifters* (2021) realiza un registro fotografiando personas desde un punto de vista que imita la perspectiva con que operan las cámaras de seguridad CCTV. Grospe se pregunta si acaso esa mirada cenital unida al tipo de encuadre que recorta al sujeto, generan automáticamente la sensación de sospecha, de que algo anda mal o de que algo pueda suceder.

Aprovechando la vulnerabilidad de la red, entre 2009 y 2011, el artista español Mario Santamaría comenzó a coleccionar capturas de video y *streaming* de las *webcams* a las que podía acceder, generando con todo ese material que tituló *Collage City*<sup>10</sup>. La obra, más que una crítica a los sistemas de vigilancia, asume como una hiperbólica visión sobre la ciudad; como una manera de comprender el flujo dinámico de la urbe, observando cómo a través de este dispositivo de visión confluyen distintas temporalidades activadas por el visor de cámaras detrás de las cuales es improbable un sujeto. Esta idea la extrapola con su más reciente proyecto *Trolling Google Art Project* realizado entre 2013-2014 (Ver **Figura 4**), a partir del uso de la herramienta de visualización de imágenes capturadas de las visitas virtuales de Google Art Project a famosos museos en el mundo. En la serie *Righted Museum* (2013) del proyecto, fotografía piezas artísticas las que paradójicamente, por conflictos de *copyright*,

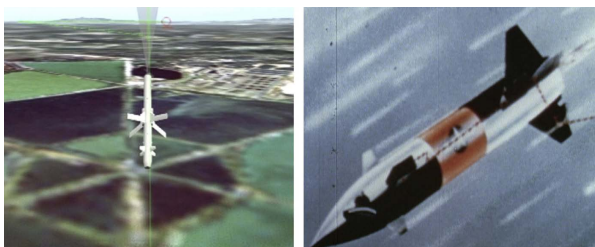
ha debido borrar, otorgándole al objeto deseado un punto ominoso. Ya en su última entrega *The Phantom of the Mirror* (2014), captura una instantánea del propio dispositivo fotográfico contra su reflejo en un espejo, constituyendo lo que algunos han denominado un “selfie” de la propia cámara robot. Lo que Michael Snow dejaba en el punto ciego —punto cero o región central, como él prefería llamar—, se hace explícito y absurdo en su contraste profano: una pequeña cámara solitaria en contrapunto con el decorado majestuoso de los museos que retrata, como si se tratase de una postal post humana.

#### 4. Imágenes operativas

Pensar la aparente neutralidad de las máquinas camufladas y omnipresentes en el día a día observándonos “sin ojo” o “ciegamente” (Villalobos, 2018), sin un cuerpo humano que relate la subjetividad de lo acontecido, nos dirige a los ensayos fílmicos de doble pantalla, como *Eye / Machine* (2000-2003) de Harun Farocki (Ver **Figura 5**). El artista cuestiona cómo aquellas imágenes de carácter autónomo y automatizado se convierten en imágenes operativas que, prescindiendo del ojo humano, obran tanto espectral como criminalmente. Farocki señala la práctica de la tecnología visual durante la primera



Figura 5. *Eye / Machine III*. Harun Farocki. 2000-2003



Fuente: Ensayo fílmico.  
Colección Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA.

guerra del Golfo, cuando se inaugura el uso de dispositivos ópticos como armas de ataque (“cámaras suicidas” usadas en la invasión norteamericana a Irak a principios de la década de 1990). Estas máquinas de óptica bélica iban instaladas en los misiles durante su trayectoria hasta localizar el objetivo, impactar y continuar emitiendo incluso después de la explosión. Farocki advierte que son imágenes que “desde la perspectiva de una bomba, se podrían interpretar como una subjetiva fantasma” (Farocki, 2013, p.30), actuando como testigos ciegos, espectrales, distantes, indiferentes, criminales sin cuerpo. Imágenes que funcionan con una tecnología de reconocimiento que detectan, inspeccionan y persiguen todo aquello vivo que se mueva y sea sospechoso.

Ahora ¿qué pasa cuando la imagen operativa pierde su señal y se va a negro? ¿Cuándo *no se ve nada*? Paloma Villalobos Danessi transita por estas cuestiones en su obra *El estado de temblor/cuando tiembla la imagen* (2016) presentada también en la 13 Bial de Artes Mediales en Santiago de Chile el 2017 y curada por Valentina Montero. La artista realiza una serie de capturas de pantalla a videos subidos a Youtube por autores anónimos que registran el movimiento sísmico durante terremotos y la entrada de las olas en tsunamis. Villalobos Danessi se detiene en ciertos videos que registran el azote de cámaras de vigilancia CCTV ancladas en techos que grabaron de forma continua la violenta sacudida del terremoto chileno de 8.8 grados ocurrido a las 3:34 AM el 27 de febrero 2010 que duró más de dos minutos<sup>11</sup>. Las cámaras de seguridad, en la paradoja, perdieron el control registrando la inseguridad y el desvelo; sus imágenes son erráticas, pixeladas, de chispas infrarrojas, oscuras y ciegas, un sistema de representación donde la máquina de visión deja de observar los movimientos sospechosos y contempla desde su inutilidad la fuerza terráquea (Ver **Figura 6**). Y, con ello, revela

el aparataje digital que la mantiene despierta trabajando 24/7: la máquina sigue operando sin cortes en la crisis, no necesita evacuar, sigue golpeándose como artefacto que figonea fijado al techo y sujeto a la tierra, incluso ante el desastre.

Con esta obra, Villalobos Danessi se plantea cómo las imágenes operativas derivadas de una sociedad de vigilancia, en circunstancias abruptas e inciertas como lo sería un terremoto de alto impacto, capturan un doble violencia: la de la fractura natural del planeta y la del régimen político-visual que subordina a un artefacto a no parar de observarnos. Los fotogramas traducen ambas violencias, son ilegibles no sólo por la sacudida, sino por la mecánica social, económica y política a la que están sometidos tanto el dispositivo ocular como los individuos.

Es posible pensar también en un *tercer ojo subordinado* cuando aquellas imágenes operativas son observadas por un vigilante —guardia, conserje, policía, etcétera— que, mediante la “automatización de la percepción visual” (Virilio, 1998: 77), patrulla 24/7 *en vivo* y *en directo* los movimientos de los individuos como continuos sospechosos. Imágenes mecanizadas que un sujeto (o varios) rastrean de forma monótona, monitoreando cada movimiento de clientes, empleados, moradores, estudiantes, ciudadanos; como plantea Debord (1999) “el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico” (p.43). Un ojo que dedica su mirada letárgica y regularizada a detectar sujetos que se salen de la normativa.

En aquella aparente normalidad con que las máquinas de vigilancia operan 24/7 ocultando un ojo que figonea y espía, es por donde se infiltra el artista japonés Kota Takeuchi mediante su obra

Figura 6. *El estado de temblor/cuando tiembla la imagen* de Villalobos Danessi (2016)



Fuente: Cortesía de la artista Villalobos Danessi.

*Finger Pointing Worker* (2011)<sup>12</sup>. Takeuchi logra camuflarse como uno más de los trabajadores de limpieza en la central nuclear Fukushima Daiichi. Estos trabajadores eran los únicos que podían entrar a las plantas nucleares pocos meses después del terremoto de 9.1 grados y posterior tsunami de 2011 en Japón que produjo un desastre radiactivo sin precedentes en la población de las costas de Tohoku. Mediante una serie de relatos escritos en su blog, el artista publica las precarias y vigiladas condiciones laborales a las que estaban expuestos los empleados. Además, aprovecha su ingreso para realizar una *performance* ante la transmisión de 24 horas en vivo de los sistemas de vigilancia que monitoreaban cada movimiento de los trabajadores y sus labores de limpieza de TEPCO. Takeuchi, con traje de protección antirradiactivo y máscara de respiración, se enfrenta a una de las cámaras del circuito cerrado y apunta con el dedo índice hacia donde está el observador de la transmisión, desafiando el lugar de quien fisgonea sus actos. Un gesto de acusación que simbolizaba, por un lado, la culpabilidad de la empresa nuclear en la obligación de que los trabajadores expuestos a la radiación mantuvieran un comportamiento silencioso para mantener el ocultamiento y la negación de la información, y, por otro, la culpabilidad criminal de la central nuclear ante una catástrofe radiactiva invisible y kilométrica que exponía a la población y al medioambiente a un deterioro de la salud inminente.

Kota Takeuchi propone desafiar, en definitiva, el poder disciplinario que subyace en estos métodos de vigilancia, donde los trabajadores como permanentes sospechosos se vuelven potenciales enemigos bajo un régimen visual implacable que domina sus movimientos. Un poder que se esconde mimetizándose en un dispositivo “pobre en mirada” (Han, 2014a, p.44) pero diestro en fisgar, que mantiene a los sujetos conscientes de ser detectados y llevándolos a un actuar determinado por sus gestos. Podríamos afirmar junto a Byung-Chul Han (2014b) que el poder disciplinario funciona en entornos de encierro donde los sujetos cambian de un espacio a otro de reclusión, el trabajo, la escuela, el hospital, el edificio, el centro comercial, etcétera. Espacios donde los individuos asumen ser vigilados, transitando sin más remedio por espacios cerrados que sean controlables y dominables, circunstancia que, finalmente, los hace presos del inconsciente digital. O lo que Han de-

fine como el inconsciente colectivo. Con su acción artística, Takeuchi se filtra y enfrenta a ese inconsciente delatando y mirándolo a los ojos.

## 5. Conclusiones

Podemos observar así cómo el papel de las prácticas artísticas, en el proceso de apropiación y manipulación de las tecnologías de vigilancia con las que habitamos y nos constituimos, permiten, en primer lugar, hacer evidente cuáles son los mecanismos por los cuales los dispositivos tecnológicos intervienen, condicionan y transforman nuestras vidas complejizándolas y reconstituyendo incluso otros modos de comprender al sujeto y a la sociedad. Como afirmaba Mattelart (2009), el monitoreo y la recolección de datos se han convertido en una práctica cotidiana en nuestra vida diaria, lo que evidentemente puede ser utilizado para el control social. El modo de apropiación reflexivo y crítico por parte de artistas, se nos presenta como una interrupción que hace visible las costuras del poder y, al mismo tiempo, se instala como una puerta de salida a tales condicionamientos, proponiendo la posibilidad de inventar otras formas de ver o de otorgar a los dispositivos tecnológicos nuevos sentidos más plurales que impulsen la toma de conciencia sobre la naturalización de percibirnos observados y digitalizados.

Esto se hace aún más relevante si consideramos que el control vigilante no se articula contemporáneamente desde un sólo centro, sino que opera sobre la premisa del trabajo en red, que, como anticipaba Baudrillard (1996) implican el imperativo a permanecer conectados en un espacio “del cual ya no hay ninguna necesidad de salir. Nicho carcelario con sus paredes-video” (p.36). Los proyectos artísticos que abordan esta hipervigilancia expandida, de la cual cada uno de nosotros es vigilante y vigilado, nos proponen la experimentación de nuevas formas de interpelación, mediante el extrañamiento, el desconcierto o la parodia; estrategias destinadas a reconstruir nuevas formas de subjetividad. En este sentido, las obras aquí reseñadas no sólo observan la realidad, sino que también la transforman, contribuyendo a la creación de nuevas y otras formas de conocimiento y de resistencia a través del arte.

Asimismo, podemos advertir cómo los artistas ponen en cuestión las máquinas de visión que históricamente han estado ligadas a la elaboración de obras artísticas, de-construyendo los lenguajes fotográficos y audiovisuales, los protocolos y plataformas de circulación de la información digital desde una perspectiva contemporánea. Siguiendo a Giorgio Agamben (2011) “la contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo” (p.18). En suma, las obras artísticas aquí analizadas se apropian y manipulan las estrategias de vigilancia y el poder disciplinario inherente a una sociedad de control problematizando la contemporaneidad del régimen visual, encontrando como señala Agamben “mantener la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino su oscuridad” (p.21).

## Notas

1. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/>
2. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vista/>
3. La Cuarta Enmienda de la Constitución de Estados Unidos protege a las personas contra registros y allanamientos irrazonables, garantizando el derecho a la privacidad y exigiendo causas probables para emitir órdenes de registro.
4. <http://r-s-g.org/carnivore/>
5. <http://www.ambienttv.net/content/?q=facelessthemovie>
6. <https://9-eyes.com/>
7. <https://franciscobelarmino.com/proyectoreplicas>
8. El resultado de su acción aún se puede ver en línea: <https://www.google.de/maps/@52.5283768,13.3909926,3a,89.4y,141.16h,48.4t/data=!3m6!1e1!3m4!1sx5Tvt9jzhqfDL-fg1kD2kw!2e0!7i13312!8i6656?hl=de>
9. <https://jongorospe.com/work/noraezean.pdf>
10. <http://www.mariosantamaria.net/collage-city.html>
11. <https://palomavillalobos.net/2021/07/21/el-estado-de-temblor/>
12. <https://kadist.org/people/finger-pointing-worker/>

## Referencias

- Agamben, G. (2011). *¿Qué es lo contemporáneo?* En *Desnudez*. Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Bentham, J. (1799). *El panóptico*. Las ediciones de La Piqueta.
- Baudrillard, J. (1996). Videoesfera y sujeto fractal. En *Videoculturas de fin de siglo* (2. ed, pp. 27-36). Cátedra
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Tres Cantos, Akal Ediciones.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos Ed.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno.
- Freud, S. (1992). Pulsiones y destinos de pulsión. En *Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras* (Vol. XIV, pp. 105-134). Amorrortu.
- Han, B. (2014a). *En el enjambre*. Herder.
- Han, B. (2014b). *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Kundera, M. (1984). *La insoportable levedad del ser*. Tusquets Editores.
- Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: 1964*. (J.-A. Miller, Ed.). Paidós.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la Pantalla*. Gedisa.
- Mattelart, A. (2009) *Un mundo vigilado*. Traducción de Gilles Multiguer. Estado y Sociedad, No 161. 2009, Barcelona. Paidós.
- Snow, M. (1994). *The collected writings of Michael Snow*. Waterloo. Wilfrid Laurier University Press.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. Cátedra.
- Villalobos, P. (2018). La imagen ciega y su vigilancia ante la convulsión sísmica. *Artefacto Visual* 3 (5), 94-101. [https://www.revlat.com/\\_files/ugd/5373fb\\_00de680e0b0647e0ba5b8b3cbfc9383c.pdf](https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_00de680e0b0647e0ba5b8b3cbfc9383c.pdf)

## Agradecimientos

El artículo se enmarca en el proyecto ANID/ Fondecyt de Iniciación Folio 11230449 suscrito por Valentina Montero y en el proyecto ANID/ Fondecyt de Postdoctorado Folio 3210188 suscrito por Paloma Villalobos.

### • Sobre las autoras:

**Valentina Montero** es Doctora por la Universidad de Barcelona. Investigadora y docente Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae. Profesora en el Magíster en Artes Mediales de la Universidad de Chile, directora del Magíster en Investigación-Creación de la Universidad Finis Terrae, directora de PAM / Plataforma Arte y Medios.

**Paloma Villalobos** es artista visual, Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y actual Investigadora Postdoctoral FONDECYT/Anid en el Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile.

### • ¿Cómo citar?

**Montero, V., y Villalobos, P.** (2023). Artistas que vigilan las máquinas que nos vigilan. *Comunicación y Medios*, 32(47), 78-89. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.68114>