

2 05 2013



Grupo de investigación
Espacio urbano y Tecnologías de género

POST-VIGILANCIA
Y CONTROL
DE LAS
SUBJETIVIDADES

Editores

Juan Vicente Aliaga Espert
José Miguel García Cortes
Carmen L. Navarrete Tudela

Post-vigilancia y control de las subjetividades

**EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**

Primera edición, 2013

© Editores: Juan Vicente Aliaga Espert
José Miguel García Cortés
Carmen L. Navarrete Tudela

Diseño y maquetación: Lorena Cea
Carmen L. Navarrete Tudela

©de la presente edición: Editorial Universitat Politècnica de València
Distribución: Telf. 963 877 012 / <http://www.lalibreria.upv.es> / Ref.: 6147_01_01_01

ISBN: 978-84-9048-149-3 (versión impresa)
Impreso bajo demanda

Queda prohibida la reproducción, la distribución, la comercialización, la transformación y, en general, cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de la totalidad o de cualquier parte de esta obra sin autorización expresa y por escrito de los autores.

Impreso en España

ÍNDICE

- 
- 3 **Jesús Carrillo**
De cuerpo presente: apuntes desde el desbordamiento de la sociedad de control
- 6 **Arturo/fito Rodríguez**
Vigilancia expandida. Actualizando el panel de control
- 13 **Juan Vicente Aliaga**
Entre la cibervigilancia y la sobreexposición voluntaria
- 17 **Carmen Navarrete**
Transitar entre límites
- 22 **José Miguel G. Cortés**
La ciudad y el miedo. Acerca de la obra de Michael Haneke

En los últimos años se ha instalado en las ciudades occidentales la idea de que cualquier lugar puede ser un escenario de violencia o terror y que cualquier persona se puede transformar en una virtual víctima o delincuente, lo cual ha originado que la relación de los ciudadanos con la vigilancia y el control social haya cambiado considerablemente. En unos momentos en que se ha instaurado la desconfianza generalizada y toda persona puede ser criminalizada o puesta bajo sospecha, es la sociedad en su conjunto la que demanda explícitamente la vigilancia permanente, la que desea (en una obsesión por la seguridad) conocer/visualizar qué ocurre, favoreciendo así la omnipresencia de la vigilancia por encima de cualquier otra motivación de carácter democrático. En estas nuevas circunstancias, parece que en las urbes contemporáneas ya no puede existir lo oculto ni lo desconocido, que ya no habrá sitio donde esconderse ni perderse.

Estamos inmersos en un proceso de legitimización social de todo tipo de intromisiones en la esfera privada de la existencia personal, donde ya no se defiende ni se desea el anonimato (es visto como una amenaza a la seguridad pública), todo tiene que ser público y conocido como fuente de protección y seguridad. Esta situación ha cambiado considerablemente las formas de vigilancia y control social. Si en las sociedades disciplinarias de antaño el empeño se dirigía a moldear los cuerpos a determinados modelos y verdades, en las sociedades de control actuales los modelos no llegan nunca a constituirse total y definitivamente. La lógica disciplinaria que presidía las instituciones disciplinarias se ha desparramado por todo el campo social, prescindiendo del encierro y asumiendo modalidades más fluidas, flexibles o tentaculares. Si antes lo social era recortado y cuadrículado por las instituciones, configurando un espacio estriado, ahora navegamos en un espacio abierto, sin fronteras demarcadas por las instituciones (espacio liso). Si la sociedad disciplinaria forjaba moldes fijos y circuitos rígidos, la sociedad de control funciona con redes modulables que conforman actitudes, comportamientos y modos de hacer cotidianos sin que seamos plenamente conscientes de ello. Como resultado de todo ello, somos más visibles y vulnerables en una sociedad donde (casi) todo está bajo control.

DE CUERPO PRESENTE: APUNTES DESDE EL DESBORDAMIENTO DE LA SOCIEDAD DE CONTROL

JESÚS CARRILLO

Universidad Autónoma de Madrid

Dirige los programas públicos del Museo Reina Sofía de Madrid. Entre sus trabajos destacan, *Arte en la Red* (Madrid: Cátedra, 2003) y *Tecnología e Imperio* (Madrid: Nivola, 2003). Como editor, entre otros: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001); *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español vols 1, 2 y 3* (Barcelona, 2004-2005), además de diversas contribuciones en revistas de arte contemporáneo y textos para catálogos de exposiciones.

Según el esquema desarrollado a partir de Michel Foucault, la sociedad estriada disciplinaria, cuyo periodo clásico se identificaría con la consolidación del capitalismo burgués en el siglo XIX, se presentaba como principio estructurador, formal, de lo social, desde la producción de sujetos hasta las formas institucionales y las reglas del arte. La forma clásica de antagonismo era la lucha política en la arena pública y, en último extremo la revolución, que imaginaba la sustitución de un tipo de orden por otro que, de alguna manera, correspondiera de un modo más justo y más ajustado a la realidad social: un orden verdaderamente ordenado.

La sociedad de control, que definiría las sociedades contemporáneas, ya no reconocería un principio regulador más allá de los impulsos libidinales, productivos, imaginativos, que ya no configuran lo social a priori, sino que se limita a controlar los flujos y a dotarse de medios coercitivos y punitivos para “prevenir” y disuadir a cualquier

precio procesos indeseables, que sin embargo no pueden preverse, y en los que la secuencia de causas y efectos se ha visto sustituida por el efecto mariposa, la ausencia de proporción o sucesión lógica entre acontecimientos. En la sociedad de control el espacio público tradicional se habría atomizado y se habría vuelto contingente, capilarizándose en múltiples ocasiones de agencia que ya no adopta la forma de la acción política tradicional, asimilándose al consumo, los afectos, los deseos. El sujeto de este modelo sería un sujeto deseante, fragmentado, automoldeable, autoprecaizado; sería objeto de excitación al consumo y a la intensificación de la experiencia a la vez que sería sospechoso de ser un potencial peligro para la inestable fluidez del sistema. Los modos tradicionales de discusión política se habrían vaciado de contenido, a pesar de su supervivencia al servicio de las necesidades de control, y el antagonismo habría tomado una forma vírica, intensa y discontinua, como el mismo sujeto y los flujos sociales, y ya no estaría movido por una imaginación utópica clara, sino por una rebelión contra quienes tienen el control de los flujos o contra sus efectos más virulentos.

Nos encontramos ante modelos “a la francesa” de entender los procesos sociales que a pesar de sus fundamentos teóricos y su base empírica y, sobre todo, su potencia como imágenes, no dejan de ser una mera hipótesis a la hora de enfrentarnos con una realidad tan poliédrica como cambiante. Las sociedades disciplinarias y de control, de hecho, parecieran contenerse y continuarse la una en la otra, en una extraña cinta de Moebius, dejándonos sin salida. De hecho la sociedad de control se presenta a sí misma a la vez como garantizadora del status quo del sistema disciplinario (la familia, el orden social, el estado) y como su finiquitadora (desmontaje de los lazos estables, del aparato disciplinario del estado: educación, salud, cultura). Es el efecto típico de ciertos aparatos teóricos cuando son aplicados como patrones de la realidad.

En cualquier caso, aceptando la verdad y la potencia imaginativa que contienen estas hipótesis, mi intervención propone que en el momento presente se están revelando importantes fisuras en el sistema de funcionamiento social descrito por las sociedades de control, fisuras que se han hecho visibles a partir del estallido de la burbuja especulativa pero que tal vez eran estructurales. Estas fisuras no solo afectan a la verosimilitud de la imagen de una sociedad dinamizada por la excitación del mercado de fluidos, sino también, y por las mismas razones, a los modos de articular el antagonismo.

Desde 2001 todos somos sospechosos, acentuándose la visibilidad de los mecanismos de control y seguridad que organizan la arquitectura social en términos de frontera, sacando a la luz la violencia estructural del sistema. La paranoia funciona generando procesos de reacción conservadora y miedo generalizado, pero es una situación anómala porque el miedo tiene efectos paralizantes en el flujo económico y provoca reacciones imprevistas e indeseadas.

Tras 2008 y el estallido de la crisis, la única compensación del miedo que es la promesa del enriquecimiento o, incluso, el sostenimiento de una vida, se ha evaporado, acentuándose las dinámicas entrópicas del propio sistema. Los sistemas de control se ven forzados a visibilizarse como guardianes de un sistema en el que ya nadie cree, porque la misma sociedad neoliberal le ha ido minando verosimilitud. La sociedad de control del neoliberalismo no puede sostenerse exclusivamente en la represión policial.

El capitalismo cognitivo y las industrias creativas que se entrelazaban de un modo perverso con las lógicas especulativas del capitalismo financiero han dejado también de tener verosimilitud como fundamento del sistema productivo, por muchos simulacros de vivero creativo que promuevan las administraciones. Tras la crisis del modelo productivista se plantea la vuelta a la acción: ¿Qué hacer? ¿Cómo hacerlo?

Para plantearse esta cuestión en los términos en que nos interpelan los acontecimientos recientes, estimamos prestar atención al protagonismo que están teniendo las políticas y las estéticas del cuerpo. La inusitada presencia del cuerpo, cuando parecía que era solo un residuo de los movimientos identitarios de los 60 y 70, debe tomarse como un síntoma y como un anuncio.

Este "cuerpo presente", gozoso o sufriente, este cuerpo que se pone por delante, como plano de resistencia y como expresión, físico y opaco, pero plástico, está quebrando muchos a priori de las ciencias humanas. No se trata de la conspicua representación de los cuerpos en las dinámicas del consumo, ni se trata del cuerpo objeto de los regímenes de control disciplinario, ni un imago construido en el

proceso de subjetivación, ni exclusivamente aquel derivado del paradigma fármaco-pornográfico que describe Beatriz Preciado, aunque posiblemente haya algo de todos ellos en sus múltiples y contradictorias capas.

No es ni siquiera "un cuerpo humano" versus "el cuerpo animal", (una distinción cada vez menos clara), no es el cuerpo público, ni el cuerpo físico frente al espíritu o la razón, como ocurría en el sujeto cartesiano (es cuerpo inteligente o una razón encarnada), ni el cuerpo privado, ni el individual ni el colectivo. No es tampoco exclusivamente el cuerpo identitario. Algunos dicen que es el cuerpo común.

En cualquier caso parece ser el síntoma de la emergencia de nuevos modos de subjetivación que no tienen forma específica dentro de los parámetros y estándares que manejamos pero que se incorporan y pugnan por ocupar el espacio, desbordándolo.

En cualquier caso es un cuerpo que está aún sin nombrar, pero que se proyecta hacia adelante, se incorpora.

Agamben nos recuerda la diferencia que Aristóteles hacía entre bios y zoos: entre la buena vida, la que caracteriza al ciudadano de la polis, la vida dotada de un ethos y que se ejercita a través de la participación política, y el zoos, la vida desnuda, la vida física, que en sí misma carece de valor.

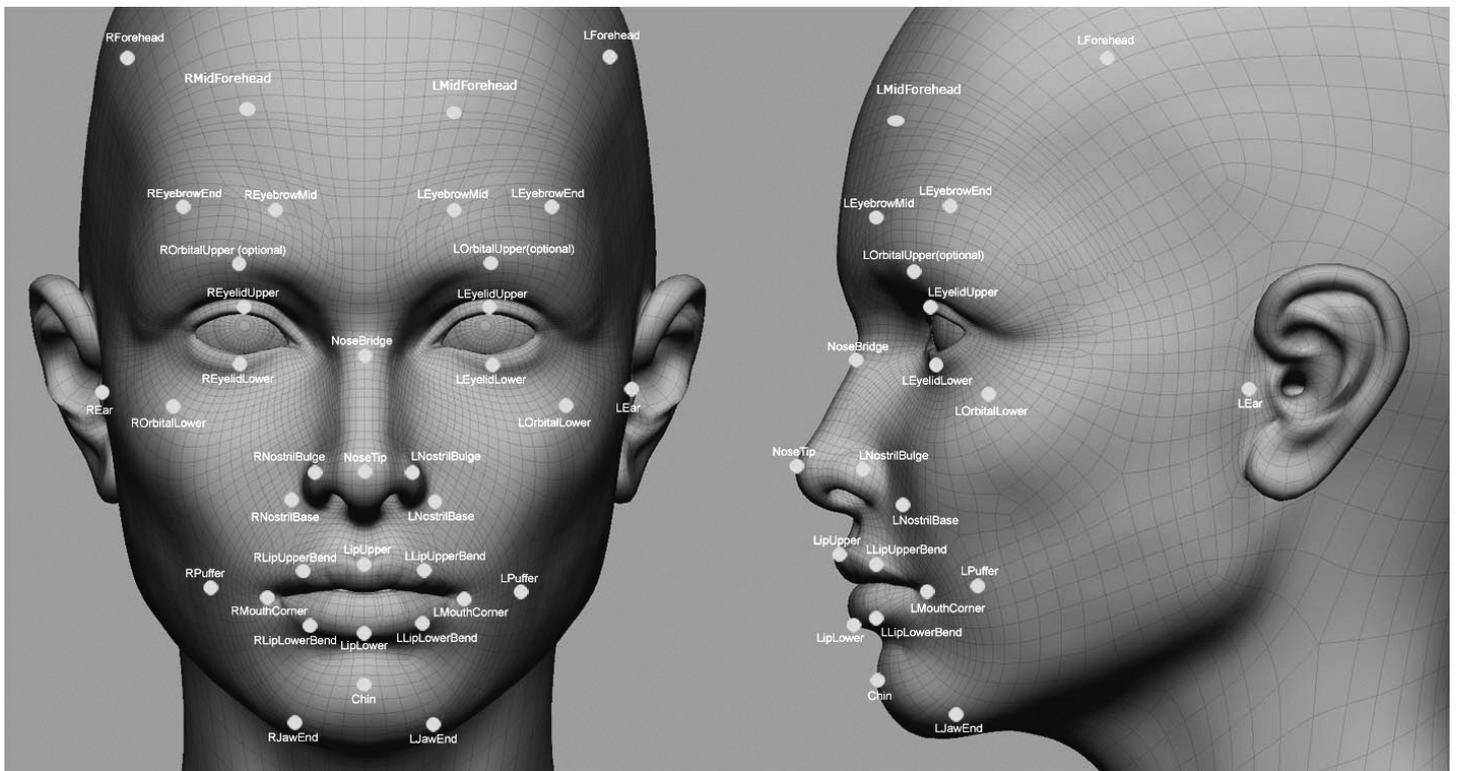
Para Foucault la modernidad había puesto en relación ambas. El sujeto moderno se configura a través de un disciplinamiento de su zoos: la nación (el hecho de nacer, convertido en el eje de subjetivación), los derechos humanos (el derecho a la vida, inicia una gradación en que se van entreverando bios y zoos, vinculando ambos principios). El cuerpo físico se convierte en el lugar prioritario de las operaciones del poder, es el cuerpo del trabajador y el cuerpo del ciudadano.

Sin embargo, esa construcción del sujeto moderno tenía un otro: el esclavo, el colonizado, el subalterno, que carecía de esa definición: su origen, sus hábitos culturales y políticos no le convertían en sujeto ciudadano: seguía siendo zoos.

Es interesante que los nazis, antes de aniquilar a judíos, gitanos u homosexuales, los desposeyeran de su estatus de ciudadano y su estatus nacional: se convertían en parias, en mero zoo.

Foucault nunca prestó atención sistemática a la Shoah, ni los procesos de esclavitud, ni los procesos coloniales, donde el zoos subalterno se multiplica y sobrepaja a la humanidad civil. Es un interesante ángulo ciego en la mirada del francés.

La tesis de Agamben es que en toda época y lugar ha



Microsoft's Kinect system: reconocimiento facial.

existido ese margen, lo que él denomina “la nuda vida”. Esa “nuda vida” que estaba situada originalmente al margen del orden jurídico, va coincidiendo contemporáneamente de manera progresiva con el espacio de lo social, de forma que exclusión e inclusión, externo e interno, bios y zoos, derecho y hecho, entran en una zona de irreducible indiferenciación. No es que actualmente una mayor proporción de la población haya quedado excluida, es que la misma noción de sujeto político ciudadano, detentador de derechos y con un horizonte de construcción personal, se ha visto profundamente erosionada, y la bios, el vivir bien, se precipita aceleradamente en la vida desnuda, precaria, a la intemperie de un marco ético, jurídico y político estable.

La excepción se vuelve regla. El sujeto social ya no está definido por su posesión de derechos sino por su abandono. Es el 99% de lo que se habla, y ello genera un escenario totalmente nuevo que afecta a la noción de cuerpo y las disciplinas que tradicionalmente han operado sobre él: como pueden ser el arte (sensaciones) y la medicina (la salud cuando deja de ser un derecho).

Es en esa situación de intemperie en la que “vuelve el cuerpo” a la primera línea y tal vez desde ahí sea desde donde hayan de plantearse las poéticas y las políticas. Podría plantearse de un modo más suave diciendo que, en un momento en que todo el entramado de mediaciones y representaciones ha entrado en crisis, en que ya “no nos representan”, se proyecta el cuerpo como un otro que desborda y a la vez se excluye de ese régimen que se identifica como obsoleto.

Tal vez la omnipresencia del cuerpo, no tiene que ver tanto con el desmontaje del sistema dado, que parece producirse por procesos entrópicos internos, sino por una “okupación” o una toma de las ruinas del mismo, proponiéndose como proto-agentes, sujeto en potencia de un nuevo modo de articulación.

VIGILANCIA EXPANDIDA. ACTUALIZANDO EL PANEL DE CONTROL

6

ARTURO / FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA

Universidad del País Vasco

Artista, escritor y comisario de exposiciones como *Panel de control: Interruptores críticos para una sociedad vigilada* (C.A.S. de Sevilla, 2007); *Beste bat: una mirada sobre el Rock Radikal Vasco* (Sala Rekalde de Bilbao, 2004); *Spots electorales: el espectáculo de la democracia* (Palau de la Virreina, Barcelona, 2008); *Jaime Davidovich: Morder la mano que te da de comer* (Artium, Victoria, 2010), entre otras. Fundador del colectivo "Fundación Rodríguez" (1994-2012). Su obra audiovisual está distribuida por HAMACA. Escribe en prensa especializada sobre arte y cultura contemporánea.

El presente texto parte de la investigación realizada por Fundación Rodríguez y Zemos98 para la exposición "Panel de Control. Interruptores críticos para una sociedad vigilada", llevada a cabo en el Centro de Arte de Sevilla (C.A.S.) en 2007. Para la presentación en la Facultad de Bellas Artes de Valencia el 2 de Mayo de 2013, en el marco de las jornadas "Post-vigilancia y control de las subjetividades" organizadas por el grupo de investigación "Espacio urbano y tecnologías de género", el escrito ha sido revisado y actualizado.

Existen inevitables lugares comunes a la hora de abordar el tema de la vigilancia. El principal punto de partida se sitúa en torno a la idea de panóptico, que proyecta el concepto arquitectónico de J. Bentham en el análisis del poder realizado por M. Foucault para describir las sociedades disciplinarias. Otras lecturas parten de la obsesión taylorista de vigilar a los trabajadores en la búsqueda del máximo rendimiento y llegan hasta nuestro imaginario colectivo gracias a la novela de Orwell, según el cual el futuro sería

un mundo sujeto a la mirada perpetua del Gran Hermano.

Un Gran Hermano convertido ya en espectáculo mediático que adquiere con el tiempo nuevos y, paradójicamente, artificiosos formatos de *reality show*.

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

En el panóptico, la disciplina da sentido al poder; mientras que en el sinóptico la idea de consumo se pliega a la de disciplina, pues el consumo no deja de ser una forma de dominación. En ambos casos se trata de crear subjetividades funcionales para el sistema: subjetividades productivas en un caso y subjetividades ansiosas en otro, según sea el área geopolítica o el "espacio - tiempo" en que estas se provocan; pero se trata de una producción de subjetividades sincronizada y armonizada con el objeto de mantener en marcha una máquina capitalista que lleva demasiado tiempo a punto de reventar. Esta máquina que se intenta revisar y hostigar teóricamente añadiendo al capitalismo prefijos y sufijos de todo tipo: "post", "tardío", "líquido" o "hiper"..., no hace más que ofrecernos el sombrío reporte de nuestro tiempo a la vez que nos mantiene enredados en los matices que proporciona la condición de cautivos. Es precisamente en el cuestionamiento de esta cláusula de sujeción en donde la práctica artística busca su sentido mediante la posibilidad de la resistencia.

La videovigilancia como género¹

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

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

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

Los trabajos de Bruce Nauman “*Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room*” (1969) o “*Live Taped Video Corridor*” (1970) son prueba de ello. De igual modo algunos de los trabajos de Dan Graham, como “*Time Delay Room*” (1974), inducían al espectador a una exploración perceptiva y psicológica de lo público y de lo privado, de la audiencia y del performer, de la objetividad y de la subjetividad. Su objetivo es la reconstrucción de la fenomenología del ver, de aquellos aspectos fenomenológicos ligados a espacios arquitectónicos concretos, llevando la característica tecnológica a un concepto ampliado del panóptico de Bentham.

Un cambio cualitativo supone la traslación de este mecanismo de vigilancia a los espacios abiertos, al espacio público. La progresiva implantación de la cámaras de vigilancia en espacios urbanos, lugares de trabajo, de consumo y de ocio, convierte ya en invisibles estas máquinas de visión. Se trata de dispositivos cuya intención es conocer nuestros hábitos, nuestros movimientos o nuestros “tics”, pero también nuestros deseos o intenciones. Así, desde el interior del espacio arquitectónico la vigilancia se traslada al exterior, al espacio público.

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

Según Virilio, con las “*tecnologías de la percepción y de la representación*”, se produce una mecanización de la percepción que no sólo afecta a la percepción misma, sino también a su procesamiento (el lugar de la formación de las imágenes mentales y el de la consolidación de la memoria natural) y consecuentemente a su interpretación, es decir, al sentido mismo de realidad, de modo que esta-

ríamos ante una serie de factores capaces de manipular la conciencia. De algún modo este “querer saber”, convierte a la persona observada en personaje por efecto de una mirada “ficcionalista” y ansiosa de desenlaces. Así funciona la realización en esta película, de un modo íntimo, poniendo en marcha como en pocos otros films el sistema operativo de la subjetividad.

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

“*Der Riese*” nos provee de multitud de citas visuales, de guiños y de interrogantes sobre nuestro punto de vista, sobre la cualidad de nuestra mirada y sobre la construcción del relato a partir del caudal de información que proporciona un ojo invisible y omnividente².

El uso de este tipo de imágenes en otros trabajos como “*Evidence Locker*” (2004), de Jill Magid³ o “*Faceless*” (2007), de Manu Luksch⁴ incide en esta cuestión.



Manu Luksch, fotograma de “*Faceless*”, 2007

En la primera de ellas a través de una instalación que surge de una acción en la que involucra a los vigilantes mediante la persuasión, y en la segunda mediante una ficción bella y extraña en la cual la propia autora asume el papel protagonista. Ambos proyectos nos dan cuenta del inmenso potencial que existe en la apropiación de las imágenes ajenas, de su procesamiento y de su administración.

Las nuevas tecnologías nos indican que la videovigilancia ha atravesado el espacio urbano para llegar a atravesar nuestros propios cuerpos (como lo supo ver Mona Hatoum en “*Corps étranger*”, 1994)⁵. Podemos decir así que del CCTV hemos saltado al espacio público, pero que de ahí hemos

hecho un viaje de vuelta a nuestro espacio doméstico, algo que tendría su fundamento en los dispositivos visuales que incorporan los equipos informáticos actuales: webcams que nos conectan visualmente con otros espacios cerrados pero también con distantes espacios públicos. Por tanto, del espacio cerrado y de su circuito cerrado de visibilidad hemos saltado a la red, que es el espacio público que se incrusta en nuestro espacio privado a través de la pantalla. Este viaje que proponemos cierra de alguna manera el régimen de visibilidad en el que se ha basado el sistema disciplinario para abrir un nuevo campo en el que lo visual será solo una parte de los nuevos sistemas de control.

La entrada en el territorio sinóptico, introduce nuevas variables que conviene analizar desde nuevas perspectivas (aunque el uso mismo de la palabra "perspectiva" evidencia el peso que tiene en nosotros la característica visual).

En 1983 Bill Viola realiza *"Reverse TV. Portraits of Viewers"* anunciando ya un salto de eje conceptual que va a ser fundamental. Viola invierte la posición y la mirada del espectador de televisión en una serie de cuarenta y cuatro retratos de personas en sus salas de estar que miran en silencio el televisor. Producido para la televisión en abierto, los segmentos originales de un minuto fueron insertados sin previo aviso durante el flujo televisivo. Viola subvierte el tiempo y el espacio de la televisión, ya que la duración prolongada de estos retratos en tiempo real interrumpe el campo espacial y temporal de la programación de televisión. Ahora es la televisión la que mira a sus espectadores, y así, los espectadores se ven a sí mismos como espectadores.

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

Si bien la idea de sinóptico está todavía sujeta a lo visible, a

la visibilidad, lo cierto es que en su vertiente digital introduce otro tipo de datos y de registros, como "cookies", algoritmos, etc. Y es aquí en donde podemos apreciar un nuevo salto cualitativo en el que el Gran Hermano Google ocuparía un espacio virtual omnicomprensivo que todo lo conecta: lo visual, los datos, las filiaciones, la interfaz, el perfil, la red social, el ansia, las ilusiones y las experiencias.

Google como proveedor de imágenes para el arte y para la vida cotidiana, como soporte de creación, como espejo y como ventana. Son innumerables los ejemplos de obras realizadas a partir de la información visual y digital que proporciona Google. Tantas que merecerían un capítulo aparte; pero llegados a este punto se produce un desbordamiento tal, que se hace preciso reconducir el presente texto (¿analógico?) a riesgo de caer en la desorientación propia del mundo digital.

La desorientación

Si bien es cierto que el desarrollo natural de la idea de vigilancia que nos proporciona Foucault podríamos encontrarlo en el texto *"Posdata sobre las sociedades de control"*, de Gilles Deleuze, resultan igualmente reveladoras las ideas que publica Bernard Stiegler en el segundo volumen de *"La técnica y el tiempo"* titulado "La desorientación".

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

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



La ciudad vive bajo un manto de conexiones y vínculos, el espacio urbano se transforma en un telar que produce constantemente datos y metadatos.

Los mapas situacionistas siempre fueron ajenos a las fronteras administrativas de las ciudades que homogeneizan el espacio. Sus mapas realizaban una descripción emocional del espacio. La deriva situacionista apostó por una utilización experimental y no productiva del espacio urbano, destacando el carácter fragmentario de las zonas urbanas.

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

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

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

Galloway es creador junto con RSG del motor de vigilancia de datos “Carnivore”, un proyecto de software basado en el software de vigilancia del FBI del mismo nombre que tuvo una importante repercusión en 2001 y que abrió una vía de conciencia en relación a las políticas de cibercontrol implantadas en los EE.UU. El proyecto provocaba la interceptación de las informaciones transmitidas vía Internet en un área específica de una red local (por ejemplo de un museo o una empresa) y los convertía en sonidos, imágenes y animaciones. Los datos recogidos por el Carnivore Server se ponían a disposición de los usuarios de la red para su “reinterpretación creativa”.

Lo que subyace en esta nueva situación de control es algo que el propio Galloway explicaba así:

“La informática es lo que Marx habría denominado una auténtica subsunción, ¿pero de qué? De lo visual. Con esto me refiero a todo el episteme visual trans-

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

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

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

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

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

La idea de Internet como herramienta para la acción directa es también otro de los fundamentos de *Electronic Disturbance Theater (EDT)* y de su fundador Ricardo Domínguez, que entre otros proyectos proponía sit-in virtuales, acciones de protesta que utilizaban Internet como un campo de batalla cuyo objetivo era desactivar temporalmente

determinados websites. A través de la descarga de pequeñas aplicaciones como “FloodNet”, cuyo empleo simultáneo por parte de muchos usuarios permitía bloquear la web elegida como blanco, se realizaron acciones en apoyo del movimiento zapatista y ataques a webs de numerosas instituciones económicas, políticas y militares, incluido el Pentágono. El EDT se reactivó para las protestas antiglobalización con motivo del G8 de Génova, siguió convocando acciones periódicas y se diluyó en renovados proyectos de divergencia tecnocultural.

Estos dos ejemplos nos sirven para certificar cómo la visibilidad ha quedado subsumida por la vigilancia de los datos y que por tanto, la resistencia creativa opera ya en diferentes niveles, también en el territorio de lo no visible.

Una segunda vía de trabajos estaría enfocada a aquellas propuestas elaboradas a partir de la organización y develamiento de datos; proyectos que se centran en el evidenciar las conexiones, en hacer patentes los vínculos entre el poder político, el financiero y las grandes corporaciones, esto es, en su visualización.

Suely Rolnik dice que “La práctica artística consiste en actualizar sensaciones, hacerlas visibles y decibles, producir cartografías de sentido”. En esta línea, el trabajo de la Universidad Tangente supone una ruptura con las investigaciones científicas, las producciones y las transmisiones de conocimiento domesticadas por los Estados o el mercado. Su “Bureau d’études” realiza gráficos sumamente elaborados a partir de investigaciones independientes en las que hace visibles la estructura interna del poder⁷. Su complejidad, su capacidad de síntesis y la elaboración de códigos visuales, categorías y enlaces nos habla de la necesidad de tácticas de autodefensa que además de revelar conexiones, descubra los modos en que estas producen opacidad como un sofisticado elemento de control.

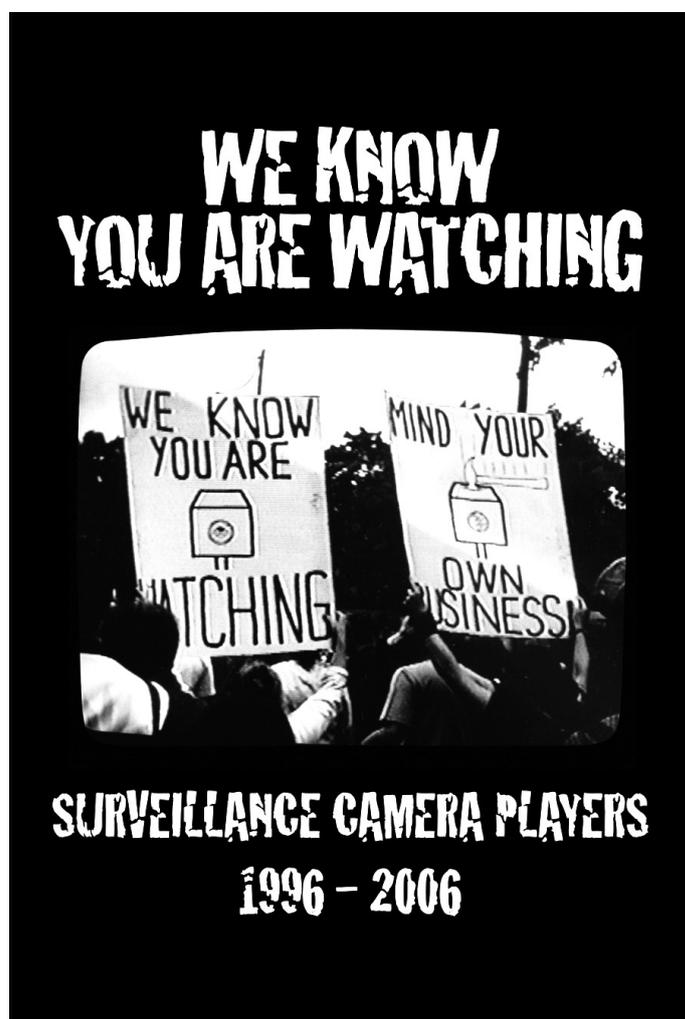
El caso de Hasan Elahi y de su proyecto “trackingtransience.net”⁸ (operativo desde 2003), es también paradigmático. A partir de una desagradable experiencia personal en un aeropuerto en el que es retenido inopinadamente, Elahi opta por ofrecer constantemente su situación e informar en tiempo real sobre sus desplazamientos, utilizando para ello una especie de bitácora *on line*. Según él, las agencias de información basan su mercancía en el acceso a dicha información, en la escasez de ciertos datos; al eliminar el intermediario devalúa su moneda y su función. La acumulación ingente de datos actúa así como desbordamiento y en cierta medida su proyecto intenta inflacionar el sistema, pues “si todos hicieran lo mismo, habría que revisar los sistemas de control y de vigilancia”.

En realidad, el tiempo ha superado todas las expectativas. La información que Elahi viene ofreciendo desde hace tiempo es algo que hoy en día se ha interiorizado de un modo natural con el uso masivo de las redes sociales.

Damos cuenta de dónde y con quién estamos, enviamos fotos, entregamos nuestra privacidad a favor de una comunicación que en la mayoría de los casos es banal o de baja intensidad. La pulsión comunicativa se impone como el mejor sistema de vigilancia y de control. Tendríamos así una desactivación progresiva de las herramientas que eran capaces de controlar a los propios sistemas de control y que abrían vías de disenso desde la propia red sobre la protección de nuestros datos, de nuestras vidas privadas.

La tecnología de “Camivore” o los recursos de geo-posicionamiento han acabado siendo incorporados por la industria tecnológica hasta naturalizarlos en nuestros sistemas de comunicación cotidianos.

Algo parecido hemos visto con las tecnologías de reconocimiento facial, uno de los usos más extendidos de la biometría al servicio del control y que junto al reconocimiento del iris es uno de los sistemas más fiables para la identificación. De los primitivos retratos robots que podíamos ver en la película antes mencionada “Der Riese” hemos asistido a la integración del reconocimiento facial en las tecnologías audiovisuales de vigilancia. Un buen ejemplo son los trabajos de Kyle MacDonald, como “Face substitution research”, 2011, que utiliza máscaras virtuales que se adaptan a los rostros, reconocidos algorítmicamente por la webcam de cualquier equipo doméstico⁹.



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

Micro-resistencias como conclusión

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

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

Es cierto que donde hay poder hay resistencia, es algo que el propio Foucault nos avanzaba, pero es igualmente cierto que frente a una subjetividad constituida por y desde el poder, autores como Michel de Certeau resaltan la capacidad de resistencia constante del hombre común frente al poder. El uso de artimañas, de ardidés, los giros, los desplazamientos y la puesta en marcha de estrategias y de tácticas (lo que significa conocer el campo de batalla) constituyen los nuevos espacios de acción. Así, la posibilidad de nuevas formas de resistencia establecen redes de intersubjetividad paralelas a los grandes poderes, redes de voluntades y de acción colectiva en las que la acción proveniente del arte encuentra su verdadera razón de ser.

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

Las acciones de *Surveillance Camera Players (SCP)*¹⁰ han sido seguidas en ciudades de todo el mundo con acciones consistentes en el mapeo de las cámaras de vigilancia. La guía editada por el colectivo *RTMARK*¹¹ nos inspira en el sabotaje de estos artilugios vigilantes. Ambos mantienen la frescura de la acción directa.

La pregnancia de las imágenes de la plaza del Sol de Madrid durante el 15 de Mayo de 2011 sirvió para aumentar una de esas microresistencias, para impulsar una nueva dimensión visual y política. Se trataba de imágenes transmitidas por Internet, con los mismos dispositivos y la misma tecnología que sirven para el control y para la vigilancia. Las imágenes de *Sol TV* llenaron una multitud de pantallas

y congregaron en la distancia a un número ingente de participantes. Las imágenes se sentían como propias, eran imágenes de baja resolución en las que apenas se adivinaba el lento deambular de la gente, su movimiento casi orgánico. El zumbido que producía la vida de aquella plaza y que se transmitía igualmente por internet era sordo, denso, pero se dejaba como audio de fondo en las habitaciones de la gente conectada porque era un modo de participar de su significado.

El hecho de desbordar la plaza de Sol y de desbordar todas las demás plazas daba sentido al verbo “politizar”, y en esa politización estaba teniendo lugar una articulación de diferentes dispositivos como son las conexiones cibernéticas, la transmisión de imágenes, nuevas formas de televisualidad, asambleas y comisiones diversas.

Lo analógico y lo digital; esto es, la digitalización de lo analógico pero también la “analogización” de lo digital, proporcionan un nuevo escenario de posibilidades en el que las resistencias se abren a nuevas formas de expresión política.

¹Publicado en 2001 en el contexto de “*Videoscopia*” (una iniciativa de Jordi Martorell y Llidia Porcar), este texto se revisó para su publicación en “*Panel de Control*”, en 2007 (<http://publicaciones.zemos98.org/panel-de-control-interruptores>) y todavía seguimos revisándolo a día de hoy...

²Arturo/fito Rodríguez. 2007. “Die Riese, una película de Michel Klier (y un intento de dar significado al término “post-videovigilancia”)”. <http://publicaciones.zemos98.org/panel-de-control-interruptores>

³<http://www.jillmagid.net/EvidenceLocker.php>

⁴En “*Faceless*” 2007, Manu Luksch utiliza la ley que, en el Reino Unido, permite a los ciudadanos requerir y usar imágenes donde éstos han quedado registrados, con la condición de que si aparecen más personas, y para proteger la intimidad de éstas, se borre o elimine su rostro.

⁵En “*Corps étranger*”, Hatoum proyecta en el suelo de una cabina cilíndrica uno de los autorretratos más singulares de la historia del arte, un viaje endoscópico por su propio cuerpo.

⁶<http://publicaciones.zemos98.org/spip.php?article626>

⁷<http://bureaudetudes.org/>

⁸<http://trackingtransience.net/>. Sobre el proyecto: http://www.ted.com/talks/hasan_elahi.html

⁹<http://vimeo.com/29348533>

¹⁰*Surveillance Camera Players (SCP)* es un grupo activista que se opone incondicionalmente a la instalación y el uso de cámaras de videovigilancia en lugares públicos. El SCP se formó en Nueva York en noviembre de 1996 en torno a Michael Carter y de Bill Brown. <http://www.notbored.org/the-scp.html>

¹¹“*Guide to Closed Circuit Television (CCTV) destruction*”. RTMARK, traducida para el proyecto “Panel de control...” y disponible en: <http://www.zemos98.org/panelde-control?p=25>

ENTRE LA CIBERVIGILANCIA Y LA SOBREEXPOSICIÓN VOLUNTARIA

13

JUAN VICENTE ALIAGA

Universidad Politécnica de Valencia

Su trabajo se ha centrado en los estudios feministas, de género y queer, prestando atención a las representaciones culturales, artísticas y políticas de la diversidad y la singularidad sexual. Es autor de diversos libros, entre ellos: *Desde el Magreb hasta el Mashreq* (Cendeac, 2012); *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* (Akal, 2007); *Arte y cuestiones de género* (Nerea, 2004). Como comisario de exposiciones, cabe destacar: *Genealogías feministas en el arte español* (Musac, 2012); *Claude Cahun* (Jeu de Paume, 2011); *Akram Zaatar*. *El molesto asunto* (Musac, 2011). Es corresponsal de la revista Artforum y columnista de Exit.

El pasado 6 de junio saltó a los medios de comunicación una noticia bomba: la vigilancia que ha ejercido el gobierno de Estados Unidos sobre las redes de comunicación que utilizan habitualmente sus propios ciudadanos. Una orden judicial secreta autorizó a la Agencia de Seguridad Nacional a interceptar los registros telefónicos de millones de usuarios de ese país gestionados por Verizon, uno de los mayores proveedores de transferencia de datos y comunicaciones de EE.UU.

Amén de esta noticia, que ha generado un escándalo de dimensiones globales, ha irrumpido en el orbe mediático el nombre de Edward Snowden, hasta ahora totalmente desconocido. Ha sido él quien ha revelado a los periódicos The Guardian y The Washington Post que el gobierno de Estados Unidos ha estado espionando la actividad personal de muchos ciudadanos al leer y grabar -es decir haciendo un ejercicio de claro intrusismo en la privacidad de muchas personas- miles de llamadas y de mensajes de correo

electrónico que han circulado en Hotmail, Yahoo, Facebook (recientes revelaciones demuestran que esta empresa entregó datos de 19.000 usuarios a la CIA) y en Skype, entre otros servidores de productos de la red, y ello ha sido así durante años. Estas prácticas de ciberespionaje se han llevado a cabo a través de un programa denominado PRISM que ha posibilitado que se registren un número desconocido de mensajes. Se ignora por ahora el uso que las autoridades del gobierno presidido por Barak Obama puedan hacer de esta información que manejan agencias como la CIA y el FBI pero la indefensión producida en la ciudadanía es notoria pues cabe la sospecha de que los datos recabados sean empleados para procesar o extorsionar a determinados individuos.

El citado Edward Snowden copió parte de los archivos que conocía y los envió a los periódicos citados. Desde que se dio a conocer esta noticia las autoridades estadounidenses han lanzado una campaña de desprestigio dirigida a Snowden, admitiendo por un lado que el espionaje se llevó a cabo pero escudándose asimismo en razones de seguridad. Incluso han llegado a afirmar que de haberse producido estas prácticas antes, los atentados de septiembre de 2001 se habrían podido evitar. En la balanza entre seguridad y privacidad debe prevalecer la primera, afirman categóricamente los detentadores del poder de la Casa Blanca. Sin negar la dificultad de combatir las resbaladizas caras de quienes en nombre de un ideario del tipo que fuere (neofascismo, yihad islamista fundamentalista, mesianismo ultrareligioso católico...) promueven y ejercen el terror, el argumento no parece sostenerse pues los recientes atentados de Boston no han podido ser evitados a pesar de que la maquinaria del ciberespionaje ya funcionaba entonces a pleno rendimiento.

No es este el único caso vidrioso que afecta a la administración Obama. Al margen de que su situación sea o no punible, no puede pasarse por alto las prácticas violentas que ha sufrido el soldado Bradley Manning tras destapar

éste información confidencial a Wikileaks. Las autoridades norteamericanas le encarcelaron en confinamiento solitario. Inclusive la ONU, que no es un organismo reputado por su radicalidad e izquierdismo, las tachó de degradantes.

La alarma generada en algunos sectores críticos con la violación de la intimidad, consagrada en las constituciones de muchos países, ha llevado a revelar que otros gobiernos (Reino Unido, por ejemplo) han puesto en marcha programas de vigilancia similares.

Cambiando de país pero no de tercio, recientemente la prensa española (digital y en papel) se hizo eco de una noticia inquietante: en el borrador de anteproyecto de ¹⁴ Código penal del Ministerio a cuyo mando está Alberto Ruiz-Gallardón se da pie a que los jueces españoles den su autorización a la policía para instalar los llamados troyanos (programas de spyware) en los ordenadores de los sujetos sometidos a investigación. Es decir, se trataría de que a distancia y sin el conocimiento de dichos sujetos se pudiera llevar un registro de las comunicaciones y operaciones que contienen un ordenador que, no lo olvidemos, tiene dueño. Supuestamente el objetivo es loable pues busca la obtención de datos (en los ordenadores, móviles y tabletas) manejados por individuos que podrían estar inmersos en delitos que afectan a sectores del crimen organizado, el terrorismo y el cibercrimen. Los/as jueces tendrían la potestad de decidir la proporcionalidad de las medidas adoptadas. La decisión final no ha sido tomada todavía por el ministerio pero de producirse facilitaría a la policía un poder considerable sobre información privada, lo que puede atentar contra derechos fundamentales de la persona.

Pondré un tercer ejemplo relacionado en este caso con la red social más famosa del planeta: Facebook. Al parecer esta empresa ha vuelto a cambiar la configuración de privacidad incluyendo una nueva aplicación gráfica que posibilita que cualquier usuario de Facebook pueda tener acceso a información privada (fotos, comentarios, preferencias...). La única posibilidad, aunque esto puede cambiar pues está en consonancia con el comportamiento errático de esta poderosa megacompañía, es seguir una serie de instrucciones. Muchos usuarios no son conscientes de ello. Por otro lado el procedimiento que demanda Facebook, sin que suponga complejidad, sí conlleva un tiempo que algunos usuarios no querrán concederle, y no me refiero solamente a personas mayores o a niños y/o adolescentes. Con esto pretendo decir que una red social surgida con la finalidad de conectar gratuitamente a la gente que desea estar en contacto con su círculo de amigos y conocidos y que acepta que los datos manejados no sean de acceso público puede ver expuesta su intimidad al conjunto de usuarios sin su pleno consentimiento. El sistema diseñado por la compañía está siendo pervertido por sus mismos creadores.

Quienes empiezan a tomar conciencia de las triquiñuelas y engaños del capitalismo de la información (cognitivo sería un término demasiado generoso y en todo caso sujeto a debate) se ven forzados a tomar cartas en el asunto y a escribir textos como el que sigue:

“Hoy, 10 de junio de 2013, haciendo pleno uso de mis facultades mentales y de mi titularidad de esta cuenta en Facebook, declaro, a quien pueda interesar y en particular al administrador de la empresa Facebook, que mis derechos de autor están relacionados con todos mis datos personales, comentarios, textos, artículos, ilustraciones, comics, pinturas, fotos, videos profesionales y demás publicaciones en formato electrónico que bajo mi firma yo difunda en este sitio. Lo anterior tomando como base el principio consagrado en el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, así como lo concerniente a la respectiva ley nacional de derecho de autor. Para el uso comercial de los artículos mencionados, siempre será necesario mi consentimiento por escrito. Por esta declaración, notifico a Facebook que se prohíbe terminantemente divulgar, copiar, distribuir, divulgar o tomar cualquier otra acción contra mí en base a este perfil y/o su contenido. Estas acciones prohibidas también se aplican a empleados, estudiantes, agentes o miembros de cualquier equipo, bajo



Foto de Kin Cheung/The Huffington Post: 25/06/2013

la dirección o control de Facebook. El contenido de este perfil es información privada y confidencial. La violación de privacidad puede ser castigada por la ley (UCC I-308-1 I 308-103 y el estatuto de Roma). Nota: Facebook es ahora una entidad pública. Todos los miembros deben publicar una nota como ésta. Si lo prefiere, puede copiar y pegar esta versión. Si no publica una declaración al menos una vez estará tácitamente permitiendo el uso de tus fotos, así como la información contenida en las actualizaciones de estado de perfil. No comparta; copie y pegue)".

En algunos foros algunas personas consideran que estas reacciones son inanes e infantiles, además de inútiles. Asimismo ridiculizan a aquellos que valoran su vida privada creyéndola tan importante como para merecer la atención y el interés del FBI. Sea trivial o no la intimidad merece ser respetada y tenida en cuenta. El único límite que parece razonable para irrumpir en ella sería la práctica de la violencia contra terceros. Una violencia que las autoridades y los poderes establecidos han de demostrar fehacientemente. Por otro lado, no deja de resultar paradójico que los estamentos de poder que penetran en la vida de los individuos mediante cámaras y todo tipo de dispositivos sean tan renuentes a que esas mismas tecnologías se usen para evitar abusos como quedó demostrado con el caso de unos mossos d'esquadra¹ que en 2006 propinaron una

paliza a un detenido rumano al que confundieron con un atracador. La cámara de la comisaría demostró la impunidad del comportamiento policial. Fueron condenados, pero el gobierno del PP les indultó posteriormente.

B/

Los tres asuntos evocados en la primera parte tiene una base común: el hecho de que los tres utilicen las nuevas tecnologías, aunque en uno de los casos, el tercero, además del efecto producido por la vigilancia se dé también el posible uso con fines comerciales. Esto también nos da a entender que millones de personas (no se debe orillar que hay muchas otras que no tienen acceso al cibernundo por falta de recursos económicos) en cualesquiera de los continentes y en distintas lenguas usan estos dispositivos (móviles, correo electrónico, Skype, ordenadores, tabletas) para comunicarse, transferir datos, información, para divertirse, para organizar actividades, para practicar sexo, a modo de pasatiempo, como vía para paliar la soledad o el aislamiento, como prácticas de red para preparar protestas...

Vivimos claramente en un régimen visual ligado a un *síndrome de las pantallas* que nace de la fascinación indiscutible que estos dispositivos han generado pues aporta inmediatez, rapidez, co, seguimiento de la información a tiempo real. Y también desde la implantación de la sociedad 2.0 la posibilidad de interactuar entre los individuos, que tienen a las máquinas de intermediario, con lo que se rompe de ese modo el esquema binario y unidireccional sujeto/objeto.

Si las ventajas están ahí, los inconvenientes no pueden soslayarse: la dependencia de estas tecnologías hace que cuando dejan de funcionar por un fallo técnico la inoperancia se instale en quien las usa, como si se hubieran perdido hábitos que ya consideramos antiguos y trasnochados y que tienen que ver con la propia experiencia del tiempo y el hecho de no estar siempre en activo, disfrutando de no hacer nada, de ver cómo el tiempo transcurre sin más finalidad rentabilizadora como diría Esther Ferrer². Internet es una fuente de información pero no siempre es rigurosa. De ello saben mucho aquellos estudiantes que vaguean cuando copian y pegan sin ningún esfuerzo, trabajo ni filtro previo cualquier dato que hallan en Wikipedia, que se está convirtiendo en la Biblia del conocimiento, sustituyendo a otras valiosas fuentes que suponen más tiempo de búsqueda.

La obsesión por la transferencia acelerada de información puede dificultar el pensamiento más pausado y por ende articulado. Además, estos dispositivos favorecen la piratería, que ya existía bajo otras formas.

En lo relativo a los comportamientos sociales el *síndrome de las pantallas* ha alimentado el cambio de hábitos hasta



el punto de que la comunicación personal y corporal en las familias, en los círculos de amigos, en las parejas, ha pasado a depender en parte de los artilugios técnicos que con frecuencia interfieren en el fluir de la comunicación interpersonal propiciando el descuido presencial de los individuos.

16 Sin duda esta revolución tecnológica ha devenido en cambios de percepción de los sujetos en relación a su propia imagen, a su cuerpo, y a la esfera de la intimidad en que se mueven. Las personas, más allá de las prótesis y extensiones tecnológicas de los distintos aparatos que utilizemos, vivimos en un entorno concreto, local, formado por un tejido compuesto por la familia, las amistades, la escuela, el trabajo..., sin embargo esta red de relaciones y de reglas y formas de socialización parece haber perdido fuerza en favor de la virtualidad. Y ello hasta el punto de que los riesgos y peligros procedentes del control y vigilancia policial, mediante los sistemas informáticos, pasan desapercibidos. Y la necesaria dimensión crítica ante cualquier abuso parece diluirse.

Si el feminismo luchó para que las fronteras entre lo público y lo privado se desvanecieran, lo hizo sobre todo para llamar la atención acerca de las imposiciones patriarcales y machistas que no se daban exclusivamente en el ámbito exterior (en la calle, en el puesto de trabajo, en el poder legislativo, ejecutivo y judicial, en las prácticas religiosas...) sino también en la esfera privada, en la pura domesticidad, en la relación con la familia y con las personas con quienes cohabitamos. El sentido de la consigna feminista: *Lo personal es político* ha permitido, entre otros asuntos de calado, cuestionar la violencia de género en el seno de las parejas, una realidad invisible durante demasiado tiempo.

Llevar a la vía pública, al conocimiento de la ciudadanía las realidades ocultas, a menudo preñadas de discriminación y de abusos, fue uno de los retos del feminismo y sin duda uno de sus logros, por ejemplo en lo que se refiere a la denuncia de las violaciones perpetradas tanto en las calles como en el interior de la vida matrimonial.

Durante mucho tiempo la intimidad fue un concepto desvalorizado por su asociación con la feminidad. A lo largo de los años noventa una serie de artistas, por ejemplo Robert Gober y Ron Athey, hablaban de aquellas partes del cuerpo (y sus secreciones) que por razones de higiene o de decoro público no podían mostrarse. Eran tiempos del arte abyecto³ tan condenado por los sectores ultraconservadores en Estados Unidos.

El sociólogo Edward T. Hall estableció en *The Hidden Dimension* (1966)⁴ un código proxémico sobre los usos de la distancia entre las personas, señalando cuatro tipos de distancia respecto del cuerpo: lo íntimo (hasta cuarenta centímetros) en donde predominan el olfato y el tacto. Es

el espacio de la distancia sexual y/o amorosa, del contacto maternal y de la refriega o lucha; la distancia personal (hasta un metro y veinte centímetros) que se alcanza al estrechar la mano; la distancia social (hasta tres metros y sesenta centímetros) es la que corresponde a la distancia profesional. Finalmente está la distancia pública que va más allá de los límites señalados.

Hoy en día esto parece haber cambiado y estamos ya en otro paradigma que más que físico y táctil es visual, alimentado por la voracidad de Internet. Es constatable que un conjunto de manifestaciones artísticas en las que el cuerpo y la sexualidad tienen máximo protagonismo circulan en YouTube, Vimeo, y en otras plataformas comerciales, además de en los blogs creados por los/as artistas. Son trabajos de base artística en donde el cuerpo se exhibe sin el menor recato incluso como forma de transgresión. Este sano ejercicio de libertad puede tal vez tener consecuencias imprevistas. ¿Qué uso pueden hacer en el futuro algunos grupos sociales y agencias de control? Obviamente sería erróneo renunciar a los deseos individuales o colectivos por miedo a posibles represalias pero sí es importante ser plenamente consciente de los riesgos.

En ese sentido parece oportuno preguntarse: ¿Qué sucederá cuando, pasado el tiempo y los años, el mismo individuo o colectivo desee que estas imágenes o algunos datos de la vida privada desaparezcan del orbe digital? ¿Su sobreexposición voluntaria se vería probablemente castigada con una rotunda negativa? ¿Sería este un ejemplo de la victoria final de Gran Hermano?

¹ http://elpais.com/diario/2008/11/26/espana/1227654009_850215.html. Ver también: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/11/23/catalunya/1353685762_721715.html

² Conversación entre Esther Ferrer e Isabel Tejada. Encuentros PhotoEspaña 2013, Políticas del cuerpo, Fundación Mapfre, Madrid, 11 de junio de 2013. http://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/cultura-historia/conferencias/photo-espana-2013-exposiciones-fotografia.jsp

³ *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1993.

⁴ Traducido en castellano como *La dimensión oculta*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

TRANSITAR ENTRE LÍMITES

CARMEN NAVARRETE

Universidad Politécnica de Valencia

Sus investigaciones enfocan las tecnologías del género y las artes visuales. Ha publicado varios artículos, entre otros: "Miradas transnacionales, migraciones y género" en J. Larrañaga (ed.) (UCM, 2010); "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español" junto a Fefa Vila y María Ruido, en *Desacuerdos* (MACBA, 2005). Como artista, sus últimos proyectos en: *Genealogías feministas* (Musac, 2012), *In-out House* (UPV, 2012). Ha organizado varios proyectos, entre otros, el seminario *Caos Global/Resistencias Culturales. Cartografías y ensayos visuales* (Sala Parpalló, 2005), junto a Ana Navarrete.

Los ciudadanos estamos cada vez más vigilados y observados. Las máquinas de mirar se encuentran por todas partes. Existen un mayor número de dispositivos tecnológicos que alimentan además de la pulsión escópica, la naturalización de la vigilancia y el control con fines diversos.

La continua exposición fotográfica y videográfica de los smartphones, el desarrollo de las geotecnologías como el GPS o el Google Earth, radares, sensores, cámaras de vigilancia instaladas en plazas, edificios, y espacios de trabajo, junto al desarrollo perverso de las redes sociales, entre otros muchos, hace que la realidad -o su efecto- transite por un complejo entramado de límites: fundamentalmente entre lo que puede ser visto y lo que no. Este régimen escópico redefine constantemente los ámbitos de lo público y lo privado, su allanamiento y profanación, construyendo nuevas subjetividades, entre la complicidad o inocencia del sujeto, entre lo que es ético y lo que no, entre lo que es legal e ilegal.

La pulsión de mirar, así como la de ser visto, común al observador como al observado, nos convierte a todos en víctimas y verdugos simultáneamente, pues el deseo de ver va parejo a una violencia de mirar, que transita la historia de los discursos disciplinarios del biopoder hasta las teorías del espectáculo, y se desarrolla desde los inicios de la fotografía hasta el presente de la imagen expandida y amplificadora de la cultura digital. Una historia en la que aparecen con claridad dos grandes argumentos, la vigilancia y el voyeurismo, compleja mezcla de curiosidad, placer, morbo, y abuso de poder.

La extendida recepción y circulación de imágenes produce nuevos sujetos y demuestra cómo el concepto de intimidad varía con el tiempo, haciéndonos repensar sobre nuestra condición central de ciudadanía con la certeza de ser permanentemente y globalmente observados y controlados.

Pero las sociedades de control en las que estamos inmersos no sólo se nutren de la visualidad, lo cognoscible es por lo tanto mucho más amplio que lo meramente visible, sino de múltiples mecanismos, discursos que se anudan con densas estructuras gubernamentales, de información, poderes y saberes de esta fase del "capitalismo cultural" transnacional. Un Capitalismo Mundial Intregado, como ya denunciara Guattari en la década de los sesenta (Guattari y Rolnik, 2006), y el lugar central que éste atribuiría a la subjetividad, a la instrumentalización de las fuerzas de deseo, de creación y de acción como principal fuente de plusvalía.

Un desarrollo del capitalismo en la estela de los movimientos antisistémicos de los sesenta y setenta, y como reacción a las revueltas que motivó, dando paso a la actual hegemonía neoliberal y su "revolución conservadora". Un colapso del régimen fordista de producción masiva y una desregulación del Estado del bienestar keynesiano, que ha favorecido, un nuevo régimen de producción y consumo,

que necesita de las ventajas de una organización reticular, favorecida por la tecnología multimedia.

Esta organización reticular está legitimada por un “capitalismo flexible”, concepto teorizado por David Harvey en *La condición de la posmodernidad* como “acumulación flexible” (Harvey, 1998). Una noción que describe no solamente la estructura y disciplina de los procesos de trabajo en red, sino también una nueva clase de productores -*general intellect*- de bienes inmateriales y servicios semióticos que conforman el sector líder de la economía presente. Esta nueva estrategia funciona mediante el agenciamiento de pequeñas unidades de producción independientes empleando equipos de trabajo cualificado, y de formas relativamente espontáneas de cooperación entre tales equipos, cristalizando con ello las formas estéticas y las estructuras organizativas específicas de la “personalidad flexible” (Brian Holmes, 2006) desde mediados de los ochenta, tal y como desarrollan Luc Boltanski y Eve Chapiello en su libro *El nuevo espíritu del capitalismo* (2002).

¿Un nuevo régimen escópico?

La visión se ha venido considerando habitualmente el sentido dominante de la época moderna, un ocularcentrismo privilegiado, que se describe como el auge del perspectivismo cartesiano o también como la sociedad del espectáculo y la vigilancia, algo que se parece bastante a la época presente, una distopía causada por el desarrollo espectacular del Gran Hermano mediático. Un gran número de intelectuales, desde Bergson, Bataille, Barthes, Lacan, Merleau-Ponty, Foucault, Krauss, por citar algunos, fundamentalmente franceses, produjeron una importante cantidad de discursos acerca de la desconfianza en la visualidad. Por lo tanto la crítica a la modernidad no sorprende que utilizara argumentos contra la hegemonía del ojo, un antiocularcentrismo que llegaron a desacreditar a la visión per se (Martin Jay, 2007).

Dado que el concepto de régimen escópico puede ser concebido como la forma de representar y de ver de una sociedad y una época determinada, “*ligado a sus o prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos*”, clausar que el antídoto contra el privilegio de un orden visual o de un régimen escópico propio de la contemporaneidad vendría dado por una especie de *ceguera*, algo así como un punto ciego, resulta algo prematuro. Y más cuando la posmodernidad se ha antojado la apoteosis de lo visual y el triunfo del simulacro. Es en este sentido, donde cabría pensar en la simultaneidad de regímenes escópicos diferentes, una “dialéctica de la mirada” que impidiera la reificación de un régimen único. Y que planteara cuestiones sobre el status de la visualidad en el presente.

Un presente en el que la imagen electrónica prolifera de

modo exponencial, y da paso a un cambio de paradigma, como plantea Jose Luis Brea en esta rotunda afirmación: “la cuestión de si estamos asistiendo a un cambio profundo en cuanto al *régimen escópico*. Creo al respecto haber proporcionado algunos indicios de que así es”. El autor enfoca sus argumentos hacia ese cambio, debido a la proliferación de la *e-imagen*, pero más en términos de distribución y difusión que en términos de producción de sentido y creación de imaginario (Brea, 2007). Es en este sentido que me atrevo a proponer la convivencia de regímenes escópicos diversos, que contribuyen en su estructura epistémica a formar el imaginario colectivo de nuestro tiempo.

Un “nuevo régimen escópico” -poliescópico-, que no será exclusivo ni universal, sino que ciertamente convive con otros muchos diferentes según las muy diferentes circunstancias culturales, políticas, antropológicas o de desarrollo técnico que caractericen las formas de la convivencia y organización de los grupos y comunidades de los que queremos hablar.

De la imagen disciplinaria de la fotografía de identidad al desorden disciplinado de la imagen digital

Los mecanismos primitivos del conocimiento y del control de personas en las sociedades precapitalistas fueron sustituidos con la llegada de la administración burguesa a mitades del siglo XIX, el lenguaje del poder ya no pertenecía a la vieja aristocracia, sino a una clase profesional de médicos, maestros, abogados, hombres y mujeres del sector de los servicios y burócratas de todo tipo. Una mirada omnipresente del Estado que se autolegitimaba por la necesidad de controlar a quienes se consideraba un peligro para el *status quo*. Durante el desarrollo de las relaciones de producción dominantes en el capitalismo, el burgués, o en general el sujeto social dominante en virtud de esa legitimación necesitaba la representación del «otro» para afirmar su posición central. Y una de las formas predominantes de representar al *sujeto social desviado* fue el análisis científico de tipologías físicas, la construcción de estereotipos de las diversas *desviaciones*. No se trataba de un método de censura o de ocultamiento sino, al contrario, del éxtasis de su observación, de la conversión de su cuerpo en espectáculo a partir de una proliferación de discursos racionales que *normalizan* su posición relativa en la cartografía social. Al sujeto desviado no se le esconde, se le muestra impudicamente; es la lógica del poder que persigue no suprimirle, sino darle una realidad analítica, visible y permanente. Al hundir esta realidad en su cuerpo desviado, la convierte en principio de clasificación y de inteligibilidad. Exámenes médicos, investigaciones psiquiátricas, informes pedagógicos, identificación policial, mediciones, estadísticas, análisis, control de los cuerpos.

Esta segunda mitad del XIX conocerá también un excep-

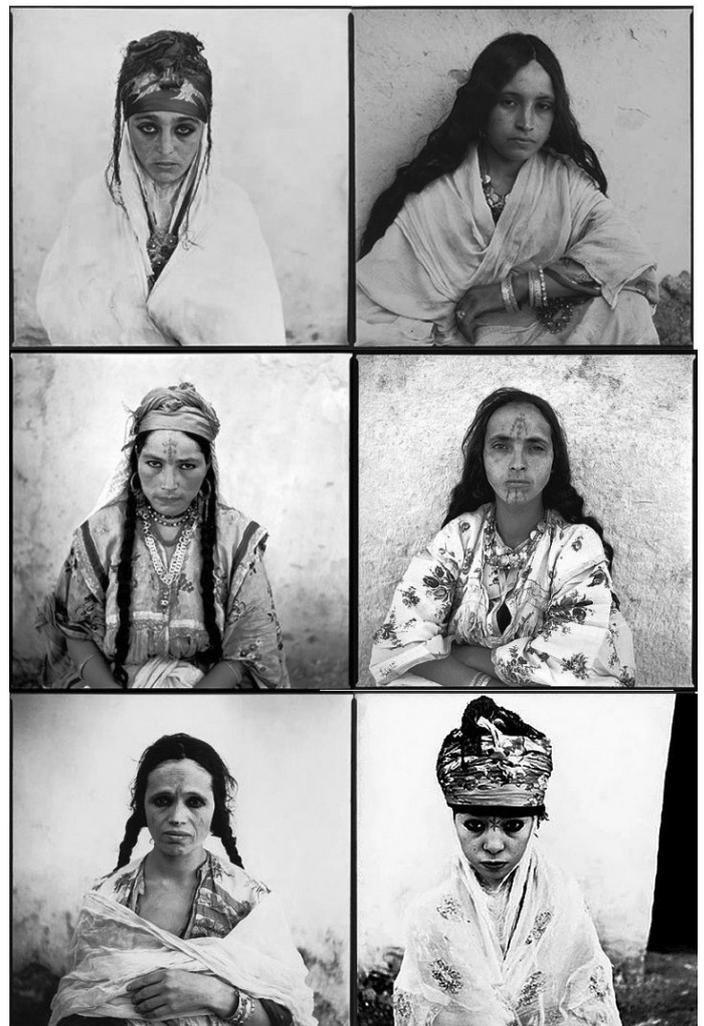
cional encuentro de experiencias que serán decisivas por los cambios introducidos en la percepción y definición de la realidad que ocasionan los usos políticos y sociales de la fotografía: naturalmente no es fortuito el desarrollo simultáneo de, por un lado, la *democratización* del retrato burgués, y por otro las múltiples iniciativas que permitieron la utilización sistemática de la fotografía con el fin de la vigilancia social. La fotografía se convertía de una manera inmediata en *tecnología de poder*, al sostén de todos los procedimientos sociales de recuento, de observación, de vigilancia: extendiendo así la lógica del panoptismo a todos los rincones de la existencia. Pero la idea tras la estrategia panóptica utilizada por expertos o especialistas es constituir un campo de conocimientos como si ellos no fueran parte del mismo, liberándose así para desempeñar el papel de espectador desinteresado. Enfermos y locos, delincuentes y militantes, mujeres e indígenas, el conjunto de las categorías consideradas como *desviadas e irresponsables* reciben de sí mismas una imagen *disciplinaria* que supone el negativo del retrato burgués, donde el individuo de las clases ascendentes afirma su superioridad.

Iconografía médica y psiquiátrica, anotaciones etnográficas, retratos policiales, control fotográfico de la identidad, todo un complejo nudo de mecanismos que constituye los usos sociales de la fotografía, y por afinidad el cine, en el modernismo hasta bien entrado el siglo XX. Aparecen los primeros gabinetes de identificación en las cárceles bajo el método antropométrico de Alphonse Bertillon, que se extiende rápidamente a toda la población, fundamentalmente mujeres, pues es en su cuerpo donde se dirime la ideología del control, y la explotación como *espectáculo*, una noción occidental de feminidad.

Aparecen las primeras fotografías de mujeres histéricas en la *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, la utilización de la fotografía por parte del doctor Charcot representa uno de los casos más sistemáticos en la práctica de los discursos disciplinarios. Pero también el censo y control de las prostitutas. La referencia fotográfica más antigua sobre la utilización de la fotografía en la vigilancia de la prostitución es hacia 1853, cuando la policía de Birmingham ejecutó daguerrotipos de ladrones y de prostitutas. Según Ando Gilardi, algunos fotógrafos vinculados con la policía tomaban fotografías de los órganos sexuales de las prostitutas para los tratados de ginecología, fotografiando encuadres y posturas de contenido sexual explícito. También en nuestro país las autoridades barcelonesas fueron pioneras, los primeros documentos datan de 1867, en la utilización de la fotografía para intentar controlar la salud de las numerosas prostitutas de la ciudad. La obra del doctor Prudencio Sereñana (1881) *La prostitución en la ciudad de Barcelona*, comenta reiteradamente la utilización de retratos fotográficos en los carnets de las prostitutas adscritas al servicio

de vigilancia de la prostitución. De esta forma, la fotografía pornográfica nace en las comisarías de policía. Se establece así una paradoja en la que los perseguidores de imágenes pornográficas son, al mismo tiempo, sus autores o promotores.

Roman Gubern en su obra *La mirada opulenta* (1987) realiza agudas reflexiones sobre la relación entre las prostitutas y la fotografía: "Para esta nueva ética la fotografía resultó también perfectamente funcional, y muchos años antes de que se utilizara masivamente esta técnica en la publicidad comercial de sus productos, algunas modelos fotográficas del siglo XIX y de principios del actual, que eran prostitutas, se sirvieron de tales fotos como elementos de reclamo profesional. En este punto, las mercenarias del amor constituyeron una auténtica vanguardia del negocio publicitario basado en la fotografía, que se expandirá en una espiral multimillonaria en la sociedad capitalista" (Gubern, 1987).



Marc Garanger, fotografías de "Mujeres de Argelia", 1960

Pero también la diferencia sexual puede manifestarse de otros modos en el campo de visión y pueden complicarse con otras clases de diferencias culturalmente construidas. Es el caso de las fotografías de mujeres argelinas que realizó Marc Garanger en los sesenta por mandato de los militares franceses que reprimían el levantamiento antio-



Harun Farocki, fotogramas de "Imágenes del mundo e inscripción de la guerra", 1988

lonialista del Frente de Liberación Nacional. Los mandos militares querían tener fichadas a las mujeres y necesitaban retratos de identificación. Ordenaron a Garanger entonces soldado en la guerra de Argelia, que se encargara del trabajo. Éste realizó dos mil fotos para otras tantas cartillas de identidad. Contra una pared, vigiladas por soldados armados, y horrorizadas por la sangrienta contienda, fueron encerradas en un campo de internamiento y obligadas a descubrirse la cara para ser fotografiadas por primera vez. Muchas de ellas nunca se habían quitado el velo en público y en ellas se puede adivinar incertidumbre, humillación, confrontación y enfado. Los rostros de multitud de mujeres argelinas, transmiten de forma muda la sorpresa, la rebelión, el sometimiento y el horror. La exhibición de este trabajo provocó en su momento encendidas críticas, pues no sólo se trata de una imagen colonial, sino de la imposición de criterios de lo que puede ser la feminidad y la raza en un contexto determinado. El velo en la cultura argelina es uno de los significantes del status subordinado de la mujer; que en el contexto del colonialismo francés puede cumplir una función de liberación. Muchos años más tarde Garanger, en 2004, vuelve a Argelia en busca de estas mujeres, y realiza un reportaje fotográfico y una película, dando paso de nuevo a una relectura de éstos documentos, como denuncia de un hecho y una época concreta, las ocupaciones imperialistas y coloniales, y demostrando en cada una de las fotos de estas mujeres, la rebeldía y el orgullo que demostraron frente al disparo de la máquina.

En este sentido es interesante cómo Harun Farocki se apropia de éstas imágenes en su película *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*), de 1988. Las vemos enfrentadas, a una modelo de Dior y un diagrama de Durero sobre la visión, contraponiendo al tiempo la pregunta inscrita en la pantalla "¿Cómo enfrentarse a una cámara?", en donde se

explicitan los problemas de la mirada como espectáculo y control. En este trabajo podemos desentrañar uno de sus temas fundamentales, el pasaje de una sociedad disciplinaria a una sociedad de control. Al tratar la imagen en su conjunto, muestra claramente la instrumentación de un dispositivo del orden de lo corporal, y luego del pensamiento.

Harun Farocki disecciona a través de sus películas los sistemas de control, representación y valor derivados del capital y sus imágenes. Sus investigaciones apuntan hacia el estatuto de la imagen en la sociedad actual. A lo largo de cuatro décadas, Farocki ha analizado en cine, vídeo monocal y instalación el rol cambiante del trabajo, los nuevos espacios de consumo, la relación entre tecnología, visión y guerra o la narración de la historia a partir del documento. Su filmografía no sólo ha renovado el cine-ensayo, sino que supone una apuesta singular por la capacidad de articular un pensamiento crítico desde la pregunta de qué conocimiento y qué función producen las imágenes. Sus trabajos escritos, sus ensayos, van en el mismo sentido: se trata de asomarse y develar "qué se esconde realmente detrás de las imágenes".

En una instalación más reciente, *Creí ver prisioneros, (Ich glaubte, Gefangene zu sehen, 2001)*, Farocki plantea un cambio mayor de todo el dispositivo de lo visible. Se trata de imágenes grabadas por las cámaras de circuito cerrado de televisión de la cárcel de máxima seguridad de Corcoran en California. La película de Farocki sugiere que podríamos haber llegado a un límite: la sociedad disciplinaria descrita por Michel Foucault que imperó durante el siglo XIX y gran parte del XX, es relevada por la sociedad de control (Gilles Deleuze), que gracias a sus sistemas de vigilancia electrónicos ya no está condicionada a un lugar fijo, ni individualizada a la población. Se trata de un gobierno a distancia que normaliza, a través de diferentes

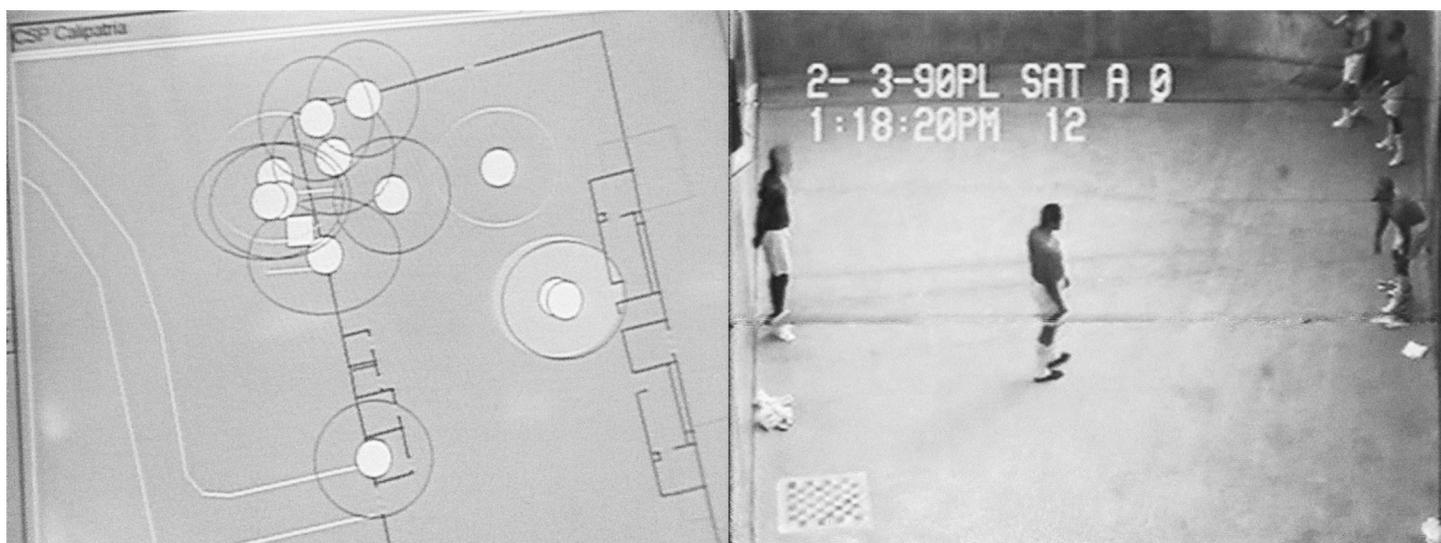
métodos indirectos de identificación y de establecimiento de normas de comportamiento. Más bien, nos encontramos en un escenario postdisciplinario en el que el triunfo de las estrategias de normalización han reconfigurado por completo el campo de juego de las relaciones de poder: Farocki atrapa en narraciones mínimas el nuevo desarrollo social de las imágenes, llevándonos a sentir en qué inimaginables cantidades se las graba y se las conserva, alertándonos acerca de su repetición y circulación en opacos e inalcanzables sitios de poder. Nos fuerza a compartir el punto de vista de ojos ciegos y de la inteligencia artificial, que escanean más y más en busca de información.

Escribiendo este texto, nos llegan noticias de los últimos casos de espionaje del gobierno americano y su agencia de seguridad, NSA. Un caso que ha destapado cómo los datos de millones de personas, sus correos, sus fotografías, sus comunicaciones son registradas y copiadas no sólo por el control estatal, sino por las grandes compañías de comunicación, Facebook, Google, Vimeo, Yahoo, etc..., pues aunque estas compañías aseguran que no han permitido que los datos de sus clientes fueran traspasados, lo que sabemos que simplemente no es cierto, también nos certifica cómo se reparte el control y el abuso de poder, dispersando el poder estatal al tiempo que concentrado como sabemos cada vez más el poder en manos de solo unos pocos grupos de comunicación. Desde los atentados del 11 de septiembre hemos perdido derechos fundamentales con la excusa de la seguridad y el miedo. Habría que preguntarse: ¿Sobre qué? ¿Y para quién?.

Ahora más que nunca, estamos bajo vigilancia, una sociedad de control que esta reemplazado a la democracia.

Referencias bibliográficas

- Luc Boltanski y Eve Chapiello (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid: Akal.
- José Luis Brea (2007), "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image", *Estudios Visuales* 4, enero.
- Ando Gilardi (1978), *Wanted! Storia, tecnica e estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Milán: Gabriele Mazzotta editore.
- Félix Guattari y Suely Rolnik, (2006), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de sueños.
- Roman Gubern (1987), *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili.
- David Harvey (1998), *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Brian Holmes (2006) "La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural", *Brumaria* 7, diciembre.
- Martin Jay (2007), *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal.



Harun Farocki, fotogramas de "Creí ver prisioneros", 2001

LA CIUDAD Y EL MIEDO. ACERCA DE LA OBRA DE MICHAEL HANEKE

22

JOSÉ MIGUEL G. CORTÉS

Universidad Politécnica de Valencia

Ha escrito diversos libros, entre los últimos: *Otras ciudades posibles* (IVAM, 2012); *La Ciudad Cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano* (Akal, 2010). Editor de diferentes libros, entre otros: *Ciudades Negadas*, 1 y 2 (La Panera, 2006, 2007). Asimismo, ha participado en numerosos libros colectivos y catálogos de arte contemporáneo. Ha comisariado diversas exposiciones temáticas, entre ellas: *Ciudad Total* (IVAM, 2012); *Medianoche en la Ciudad* (Artium, 2011); *Malas Calles* (IVAM, 2010); *Cartografías Disidentes* (SEACEX, 2008). Ha sido director del Espai d'art Contemporani de Castelló (EACC) desde 1998 al 2003.

La evolución social de estas últimas décadas está originando nuevas estructuras políticas y culturales, nuevas maneras de entender el mundo, y también, nuevas fuentes de temor: La rapidez de los cambios económicos originados (globalización financiera, movilidad geográfica, nuevas tecnologías de información,...) y las transformaciones culturales producidas (especialmente el desarrollo de la diversidad idiomática en la vida ordinaria de las ciudades), introduce elementos que anteriormente no existían y ocasiona cierta pérdida de control que antes no se contemplaba, lo cual trae asociado una nueva suerte de inseguridad existencial que lleva al ciudadano medio a vivir en una situación de constante desconfianza, desprotección y miedo. Paulatinamente se ha ido debilitando la certeza de las ideas, de las creencias y de la posibilidad de un futuro mejor y una convivencia plural. Se están incrementando (consciente e inconscientemente) las aprensiones y las premoniciones siniestras, la angustia y la fragilidad sobre

el futuro; nos vemos y sentimos profundamente vulnerables y buscamos chivos expiatorios sobre quienes dirigir la agresividad que nos provoca un temor generalizado y cada vez más arraigado.

Estos sentimientos los conoce muy bien el cineasta austriaco-alemán Michael Haneke (1942), de tal modo que casi todas sus películas son una reflexión aguda y sin concesiones sobre la destrucción de las seguridades del mundo occidental tal y como hoy lo conocemos. Partiendo de una estructura fragmentaria de la realidad, los temas recurrentes en sus obras giran en torno al sentimiento de culpa, la alienación, el control de las normas sociales y los miedos del ser humano. Como él mismo ha declarado, "El miedo es el motor de muchas manifestaciones artísticas. Las grandes cuestiones de la humanidad de las que trata la literatura y, a veces, el cine, están todas motivadas por el miedo". Así en su filmografía, el miedo y la amenaza brotan, a menudo, de lo más cercano y familiar, subrayando que existe una sórdida violencia escondida tras la fachada inmaculada de los hogares burgueses de la Europa occidental. Una agresividad que tan sólo se deja ver cuando acercamos nuestra mirada al interior, a los entresijos de unos hogares y unas vidas que, a primera vista, parecen modélicas. Casi todos sus films se centran en el acontecer cotidiano de familias de clase media, reflejan una cotidianeidad alienada dotada de una obsesión metódica, en la que todos somos, a la vez, víctimas y verdugos en potencia.

Los personajes de Michael Haneke viven en un mundo cerrado y asfixiante donde reina la soledad y la incomunicación, son seres que habitan en ciudades donde las barreras, las rejas o las fronteras (físicas y psicológicas) se articulan como imponentes significantes que señalan una clara diferencia entre lo que está dentro y lo que debe quedar afuera, entre lo permitido y lo prohibido. Sin embargo, y a pesar de la clara implicación del director austríaco, en sus filmaciones no encontramos claros juicios de valor que den respuestas a nuestros interrogantes más acucian-

tes, tan sólo una visión un tanto pesimista donde se nos muestran aspectos extraños o desconocidos que intentan desestabilizar nuestras ideas más o menos preconcebidas y nos ayudan a cuestionarnos los roles histórica y socialmente aprendidos. La mayoría de sus películas están, en gran parte, centradas en el análisis de la vida cotidiana en el seno de las actuales ciudades occidentales atemorizadas, en cómo vivimos y sentimos el temor que nos producen los otros, esos otros que parecen querer ocupar “nuestras” ciudades. Es la diferenciación explícita entre el “nosotros” y el “ellos”, con la vana pretensión de tratar de posibilitar la construcción de espacios cultural y socialmente homogéneos, frente al caos que, se supone, procede del exterior y puede acabar con nuestra identidad y nuestro hogar. Hoy en día las antiguas empalizadas han sido sustituidas por vallas camufladas, cámaras de vigilancia o muros jerárquicos y económicos..., pero el propósito continúa siendo el mismo: conseguir homogeneizaciones que nos preserven de lo extraño y desconocido; crear barreras (visibles o invisibles) que nos den seguridad frente a unos “bárbaros”, reales o ficticios, que no nos provocan más que miedo e inseguridad. Por ello, en estos momentos, se potencia la capacidad que poseen las estructuras espaciales de aislar, excluir, rechazar, ofrecer resistencia, camuflar, absorber,... todo aquello que pueda dar lugar a cualquier tipo de ansiedad.

En la película de Michael Haneke, *La cinta blanca*, 2009, asistimos a la plasmación de los estragos que puede ocasionar la obsesión por el orden y la autoridad. En ella vemos aparecer muy diversos infiernos cotidianos (la familia, la religión, la escuela...) donde el miedo y la violencia, más o menos soterrada, se constituyen como referencias fundamentales de las relaciones humanas. Una pequeña comunidad luterana en el inicio del siglo XX, situada en algún lugar del noroeste de Alemania, le sirve a Haneke como espacio simbólico para denunciar el totalitarismo de una atmósfera opresiva donde la duplicidad moral y el castigo parecen ser los ejes que rigen las normas de comportamiento socialmente aceptadas. La intención del director es alejarse al máximo del lugar o de la historia concreta, y para ello no dudará en rodar su película con una exquisita fotografía en blanco y negro, en subrayar la importancia de la voz en off que lleva el peso narrativo del film, ni en desprender a sus personajes de sus nombres propios (tan sólo los tienen los niños) para que los espectadores los conozcamos por la función social que cumplen: el pastor, el terrateniente, el médico, el profesor... Haneke trata así de enfatizar la importancia de las rígidas estructuras sociales por las cuales se rige una sociedad, lo cual va mucho más allá, y es una cuestión mucho más profunda, de determinadas problemáticas individuales o de situaciones históricas específicas.

La película plantea un tema bastante más contemporá-



Michael Haneke, fotogramas de “Código desconocido”, 2000

neo de lo que su ubicación temporal pudiera parecer: el análisis de una microsociedad hegemónica por el miedo. Se trata de una reflexión crítica sobre los roles sociales desarrollados bajo un estricto control y una rígida jerarquía social. De este modo, observamos una comunidad tiranizada en nombre de un pretendido “bien común”, la disciplina o lo “correcto”, donde la enseñanza y la convivencia están basadas en unos valores únicos enseñados a sangre y donde cualquier tipo de indisciplina lleva aparejado la humillación y el castigo más severo. Un film de pocas palabras y sin música de fondo, con escasas escenas de violencia explícita, pero en la que los silencios planean en una atmósfera llena de secretos y de miedos casi palpables, donde toda demostración de los sentimientos humanos es rápidamente reprimida y en la que se bucea en las frustraciones o las represiones más oscuras y temidas. Todo ello



Michael Haneke, fotogramas de "Cache", 2005

sucede en unos interiores claustrofóbicos compuestos de pasillos sombríos o habitaciones en permanente penumbra, rodeados de un entorno solitario y silencioso donde parece que tan sólo hay espacio para la violencia física, los abusos sexuales o las humillaciones psíquicas.

Al visionar *La cinta blanca* nos encontramos ante un devastador ensayo sobre las consecuencias que se obtienen por defender las doctrinas inculcadas, las ideas fijas y los valores absolutos que, según algunos, deben presidir las relaciones humanas y organizar los espacios urbanos. El miedo y la intranquilidad, la hostilidad y la alienación, se han convertido en elementos con una categoría espacial muy específica, no

sólo por el hecho de que se han vuelto visibles y palpables, hasta el punto de que se pueden llegar a cartografiar; sino también porque consiguen afectar considerablemente la vida personal o cotidiana de las personas en sus relaciones sociales y personales, en sus movimientos y actuaciones, en las dinámicas que generan y en los deseos que paralizan.

Aspectos que Michael Haneke tiene bien presente en su película *Código Desconocido*, 2000, con la disputa entre Amadou (hijo de inmigrantes de Malí) y Jean y la consiguiente expulsión de Francia de la inmigrante rumana María, lo cual nos sitúa de lleno en el clima de tensión que reina en el multicultural espacio urbano contemporáneo.

La irrupción de la violencia cotidiana y el miedo a la presencia del otro en las calles de una gran ciudad como París son los ejes fundamentales del film. El director austríaco nos muestra en esta película un entorno ciudadano en el que reina la insensibilidad, la falta de comunicación e, incluso, la confusión y la irritación permanente entre las diferentes personas, culturas y lenguas que componen la ciudad globalizada. Con ello, pretende mostrarnos cómo la presencia de ese "otro" cerca de nuestras casas afecta a nuestras vidas y crea importantes contradicciones, incluso, a aquellos que, en principio, no tienen sentimientos racistas. Se trata de un ensayo sobre la ansiedad y el miedo en la ciudad contemporánea (lejos de esquemas maniqueos, visiones morales o búsqueda de culpables), trenzado con las experiencias de la existencia diaria en la que se pueden ver afectados nuestros privilegios más banales o la mera ocupación del espacio público por unos u otros.

A lo largo de *Código Desconocido* podemos entender cómo se va fraguando una agresividad insidiosa que anida silenciosamente en el interior de la normalización de la vida cotidiana, una violencia que llega a convertirse en una parte más, en un rasgo interiorizado del comportamiento diario de las personas, incluso, más amables. Es como un temor disperso, indefinido, que emerge del subsuelo de una sociedad que habiendo perdido la capacidad de comunicación entre los individuos, va percibiendo como, poco a poco, aparece la posibilidad del estallido de su trama social. Parece que todos los problemas y crisis se generan por la imposibilidad de traducción de las opiniones y/o los deseos de los diferentes personajes, como si viviéramos en un permanente diálogo fragmentado del que tan sólo llegamos a conocer pequeñas partes que se nos hacen incomprensibles.

Haneke nos pone sobre aviso acerca de sus intenciones cuando inicia y acaba su película con unos niños y niñas sordomudos contándonos sus historias en un lenguaje, en un código, que nos es desconocido y al que no somos capaces de acceder; cuando no llegamos a comprender los verdaderos motivos de la discusión callejera con la refugiada rumana; cuando muestra las fotografías que George ha tomado en el metro de ese París multicultural y las relaciona con la imposibilidad de comunicarse con su vigilante en Kabul; o, finalmente, cuando entendemos la imposibilidad de entrar en el apartamento parisino por desconocer el código necesario que nos permite abrir la puerta que nos da acceso. Quizás con estos ejemplos Haneke parece querer sugerirnos que la única comunicación posible, en un contexto como éste, es aquella que posee un carácter visceral o no verbal; y quizás por ello, adquieren tanta fuerza las imágenes finales de ese grupo de gente de todo tipo de razas, edades, lenguas o sexos tocando los tambores conjuntamente. A menudo, los diferentes modos

de comunicación permanecen inescrutables; por ello, el multilingüismo es una característica esencial de un mundo plural que puede ser visto bien como un factor de enriquecimiento o como un signo de pugna fraccional de códigos desconocidos. Dependiendo de cómo se resuelva este conflicto podremos formar parte, o no, del diálogo, pues sin el código apropiado corremos el peligro de quedarnos fuera del apartamento y de la sociedad.

De igual modo, tal y como nos muestra en la película *Caché*, 2005, uno de los temores centrales de las clases medias urbanas, es el miedo a perder lo conseguido, a perderlo todo. Así, en una frase clave del film, oímos como Majid le dice a George: "...tienes demasiado que perder. ¿Qué no harías para no perder nada?", George y su familia son los representantes de un estatus económico, de una posición social y cultural privilegiada en la ciudad contemporánea que, de repente, ven cuestionada pero a la que no están dispuestos a renunciar. Una familia de clase media, aparentemente estable y feliz, observa como en su vida, ordenada y segura, irrumpe la amenaza de lo desconocido y diluye, poco a poco, la falacia de tranquilidad sobre la que estaba construida. Así, a medida que avanza la película observamos que sus vidas están insertas en un mundo de rencor y violencia (tal y como nos recuerda la televisión permanentemente encendida ofreciendo escenas de guerras y asesinatos de diferentes países del mundo), donde se confunde lo falso y lo real, donde todo es imagen y ficción, o donde lo único que permanece estable en su cotidianeidad es el miedo, un miedo que atenaza sus vidas y acrecienta paulatinamente su agresividad.

La película comienza con un largo plano fijo general de una calle, en la que tan sólo se oye el sonido ambiente, y donde vemos la fachada de una casa (protagonizada por una composición en la que priman las contundentes líneas verticales y horizontales), fotografiada con luz diurna y mucha profundidad de campo. Un plano de casi tres minutos en el que se ve el hogar de los protagonistas y sus entradas y salidas, una mirada constante sobre una tranquila calle de París en la que no sucede nada remarcable, hasta el punto de que ignoramos cuál puede ser el objeto de esa imagen. Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que los personajes están viéndose a sí mismos como seres vigilados, acosados por el contenido de unas cintas de vídeo que les han llegado y reflejan su cotidianeidad gracias a una vigilancia permanente y la violación de su privacidad por parte de algún desconocido. Enseguida surgen las preguntas: ¿Quién y por qué los vigila y filma? ¿Para qué lo hace? ¿Qué busca?, preguntas que al finalizar la película permanecerán, todavía, sin una respuesta clara, lo cual no será óbice para que desde el primer momento los espectadores nos sintamos parte activa y cómplices necesarios, en este proceso de gestación de la violación de la intimidad ajena.

Encontramos aquí un doble y complementario sentimiento que cada vez es más generalizado en la sociedad contemporánea: por un lado, la sensación de violación de nuestra esfera privada producto de ser vigilados en cualquier momento; y por otro, la fascinación que sentimos por conocer la vida de los demás y el sentido voyeur que ello despierta en el espectador. De algún modo, Michael Haneke consigue convertirnos en verdaderos mirones que observamos expectantes las cintas remitidas (en las que nada sucede) esperando que ocurra algo significativo. Así, deseamos conocerlo todo: queremos saber qué esconde George; qué sucedió en su juventud que no puede ser contado; qué papel juega su hijo, qué relación hay entre él y Majid; qué se oculta detrás de esa aparente existencia tranquila... Con nuestra mirada escrutadora nos colamos como intrusos en sus vivencias, disfrutamos de conocer los rincones de su casa y gozamos de conquistar espacios y situaciones de las vidas de los otros que podrían permanecer invisibles. Parece que nada puede escapar a la mirada escrutadora de las diferentes redes de control.

Otro buen ejemplo de ese conflicto permanente, de esa violencia latente que se encuentra en la sociedad contemporánea, es su conocida película *Funny Games* de 1997. Ya desde los primeros fotogramas en los que vemos el coche de una familia de clase alta escuchando opera clásica que, de repente, es interrumpida por la aparición de una agresiva música punk que se impone, sabemos que algo no funciona bien; entendemos esa irrupción brusca como un hecho que viene a demostrar la fragilidad de un mundo burgués que parecía aislado, en su idílico confort, de la violencia del entorno. Poco después contemplamos la invasión, por parte de dos amables y educados jóvenes que llevan guantes y visten de blanco, de su tranquila y apacible burguesa casa de campo. La perversa aparición de los dos muchachos desencadena un terremoto de inusitada tortura física y psíquica sobre los integrantes de una familia adinerada, que no llegan a entender muy bien qué es lo que les está sucediendo. En unos pocos minutos su universo cerrado y exclusivo salta en mil pedazos, la estrecha armonía con la naturaleza explosiona y convierte su refugio ideal en un espacio de inusitada violencia donde sus habitantes luchan denodadamente por la mera supervivencia. En este sentido, es altamente significativo el profundo contraste que plantea el director entre el pacífico y apacible entorno natural con la arbitraria violencia que se desarrolla en el interior de la casa.

Así, *Funny Games* retrata el infierno en el que se puede convertir la existencia cotidiana si no existen (o no se respetan) reglas de comportamiento, pues el orden burgués queda herido de muerte cuando el caos se apodera de las relaciones personales creando una profunda e irreversible devastación moral y social. La aparente falta de sentido de

todo lo que sucede y el buen tono de los asesinos (acaban traspasando la culpabilidad de lo que allí sucede a los dueños de la casa), desarma completamente a la familia invadida. En su hogar irrumpen dos jóvenes tímidos y de buenos modales que parecen incapaces de hacer mal alguno, pero que desatan una situación de violencia para la que nadie estaba preparado, ya que no existe motivo económico ni justificación social. Ante la pregunta del padre “¿Por qué hacéis esto?”, no encuentran ni razones ni excusas ni motivos, tan sólo una respuesta inesperada “¿Por qué no?”, lo cual destruye moralmente a las víctimas; pues, si los motivos de los asesinos son impredecibles e irracionales sus actos, al no ser entendibles, pueden ser mucho más temibles. Paralelamente, Haneke busca (como en muchas de sus películas) la complicidad del espectador; aunque tan sólo sea porque estamos ahí sentados viendo lo que sucede. Así, y a pesar de que nos identifiquemos con el sufrimiento inexplicable que sufren las víctimas, los asesinos buscan hacernos partícipes de sus actos, nos miran directamente, nos guiñan un ojo y nos preguntan si tenemos bastante o queremos más. De algún modo, el director austríaco nos sugiere que todos participamos, de una u otra forma, en unos hechos que no son simples ni sencillos, que no hay nadie que sea completamente inocente y que el sentimiento de culpabilidad está constantemente presente en nuestras vidas.

De tal manera la película se convierte en el símbolo de una sociedad atemorizada que ha elegido crear muy diferentes vallas y separaciones del mundo exterior para protegerse, pero al final son estos mismos elementos protectores los que les impiden escapar a la familia del horror: la madre no puede abrir ni saltar la verja y tiene que cortar la alambrada para intentar pedir socorro; el niño es descubierto cuando saltan los sensores de la casa de al lado y se encienden todas las luces; igualmente, el alejamiento de otras viviendas favorece que nadie se percate de la terrible situación que allí sucede; ... Como explica el propio Michael Haneke, “*Funny Games* se puede entender como una metáfora de una sociedad que se ha vuelto al interior y excluido del mundo exterior. Los hombres hoy viven en prisiones que ellos mismo se han creado. No pueden escapar; porque son ellos los que han construido los muros que los rodean y aprisionan”. El miedo a los otros, en vez de alertarnos de los posibles peligros, nos hace cada día más indefensos y vulnerables.



Libro ***El sexo de la ciudad***, anterior publicación del grupo de investigación. Contó con la colaboración de Patricia Mayayo, Josep Maria Montaner, Jane Rendell, Juan Antonio Suárez, y los miembros del grupo.

Este libro, y el seminario que lo propició, son producto del trabajo de investigación que durante los últimos años hemos ido realizando, desde diferentes plataformas, en torno a la identidad sexual, los géneros y su vinculación con la construcción de la ciudad, el papel de las mujeres en la configuración del espacio público y la presencia y visibilidad de las sexualidades minoritarias en las calles de las urbes contemporáneas. Está estructurado en tres partes interrelacionadas, pero autónomas al mismo tiempo, que constituyen una panorámica general del tema que nos ocupa. La primera de ellas, la que comprende el texto de José Miguel G. Cortés y Josep Montaner, se centra en el deseo de subrayar la importancia que tiene la ordenación de los espacios públicos y privados a la hora de configurar un control corporal y social determinante en la existencia cotidiana de los habitantes de las ciudades actuales. La segunda parte, en la que se recogen las aportaciones de Juan Vicente Aliaga y Juan Antonio Suárez, se fija en la importancia de las contribuciones que el colectivo gay lésbico, transgénero y transfeminista ha realizado a la hora de enriquecer la lectura de las diferentes prácticas sociales en el espacio urbano. La tercera parte, la que incluye los escritos de Carmen Navarrete, Patricia Mayayo y Jane Rendell, tiene como objetivo analizar diversas prácticas feministas y ofrecernos puntos de análisis y comprensión sobre la importancia que estas prácticas han tenido y tienen en la generación no sólo de edificios concretos o planificaciones espaciales específicas, sino en la manera de entender, ver y crear ciudad.

Tirant Humanidades, 2013

Post-vigilancia y control de las subjetividades

es una publicación fruto de la jornada homónima que tuvo lugar el 2 de mayo de 2013 en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València organizada por el grupo de investigación *Espacio urbano y tecnologías de género*.

Este cuaderno recoge cinco textos en los que se abordan, desde distintos flancos, cuestiones relativas a las sociedades contemporáneas y al incremento de las prácticas de vigilancia vehiculadas a través de diferentes dispositivos tecnológicos. Las reflexiones que recoge este volumen proceden de ópticas y campos de estudio diferentes (el cine, las artes visuales, la filosofía...), con el objetivo de desbrozar y de dismantelar la complejidad inherente al mundo actual (real y virtual) en el que los sujetos son a menudo tratados como meras cifras de un magma cibernético, y por tanto quedan despersionalizados y desprovistos de derechos individuales y colectivos.

