

Move and Get Shot: la política post-humana de la imagen

Mara Polgovsky

Publicado el 2016-12-18

La imaginación modernista, tanto en Europa como en América, compartió un anhelo de transparencia, noción asociada tanto a una visión secular de lo sagrado como a la posibilidad de crear y habitar un mundo material impregnado de luz. En la primera mitad del siglo XX, la transparencia llegó incluso a ser entendida como una “virtud revolucionaria por excelencia”, como la describe Walter Benjamin en su conocido texto sobre el surrealismo (1929), al evocar el deseo de Breton de vivir en una casa de cristal, donde todo visitante quedaría a la vista, aquello que colgase de las paredes se sostendría como por arte de magia y el artista dormiría en una cama de cristal, su cuerpo y sueños expuestos bajo sábanas de cristal (2005, 209). Años

antes, en 1913, el escritor futurista Aldo Palazzeschi escribió el poema “La casina di cristallo” (La pequeña casa de cristal), donde habla de un hogar transparente a la mirada, exento así de aquella opacidad asociada a la privacidad burguesa. “Sueño con una pequeña casa de cristal”, dice el poema, “una casa que cualquier mortal podría poseer/que no tendría nada de extraordinario/pero sería toda transparente/de cristal/...Me verías cuando como, me verías/cuando duermo/descubrirías mis sueños/me verías defecar,/cambiarme la camiseta”.[1] Las expresiones arquitectónicas de este anhelo son múltiples y marcan la trayectoria del movimiento moderno de Gropius a Niemeyer. En este texto he sin embargo de postular un corte con la noción ya revolucionaria, ya poética de transparencia que acompañó a la modernidad. Éste resulta de las múltiples maneras en que el ejercicio de la mirada en el capitalismo tardío ha venido crecientemente acompañado por la producción de información, haciendo así de la imagen transparente una “imagen operativa”[2] y del espacio luminoso un espacio vigilado por circuitos de televisión cerrada. La era actual, es aquella donde la comunicación y la visibilidad irrestrictas llevan a estrategias de vigilancia también irrestrictas: automatizadas, implicadas en las prácticas tanto del cuidado como del control y motivadas muchas veces por formas voluntarias de exposición, así como el entendimiento de la mirada vigilante como una disposición natural y responsabilidad colectiva.[3]

El cambio en el sentido y los efectos de la transparencia en la contemporaneidad es resultado de un proceso más amplio, que Paul Virilio ha descrito como el giro tecnocientífico de la producción intelectual, asociado a la creciente operacionalización tanto del conocimiento como de la visualidad. Si en la poesía de Octavio Paz, y en particular en su poema *Piedra del sol* (1957), la transparencia es la condición misma del saber, refiriendo así a la situación reflexiva del ojo que se mira a sí mismo, hoy la búsqueda de reflexividad del sujeto moderno ha sido rebasada por el descentramiento de la mirada, con el surgimiento de formas automáticas de ver.

“La realidad operacional del instrumento técnico, la verdad resolutive del pensamiento científico”, son “dos aspectos distintos y fundamentales del conocimiento que se ven aquí fusionados”, postula Virilio (2000, 2). Más aún, de acuerdo a Bernard Stigler, la tecnociencia antes de estudiar la realidad, la genera a partir de dobles computarizados y esto lleva a situaciones irreversibles, pues esta ciencia generadora modifica de forma continua y acelerada las condiciones de lo real (2007, 32). Es menester, pues, ya no hablar del giro crítico de la posmodernidad, sino de una hiper-modernidad marcada por el cruce del hombre y la máquina en la producción del saber de los otros, de uno mismo, de los agentes híbridos de los que somos parte y que nos constituyen.

El cambio en las condiciones actuales de la transparencia se corresponde con la transformación de los sistemas panópticos de visibilidad y vigilancia en sistemas post-panópticos. Este giro ha sido generado por la desterritorialización del control social y aquello que Virilio describe como “la división del punto de vista” [*the splitting of viewpoint*], esto es, la forma en que la percepción del ambiente se comparte entre sujetos vivos o animados y objetos inanimados –estos últimos nombrados por Virilio como “la máquina que ve” [*the seeing machine*] (1994, 59–60). En el campo de la vigilancia, esta re-distribución de lo visible es llevada a cabo por “el ensamblaje de vigilancia”, concepto que proponen Kevin Haggerty y Richard V. Ericson a partir de la revisión de la metáfora foucaultiana del panóptico a la luz del pensamiento de Deleuze y Guattari (2000, 605). En *Disciplinar y castigar*, Foucault utiliza esta metáfora a fin de discutir el cambio en las formas de disciplinamiento y control social en la modernidad. Tomando como modelo el diseño de una prisión panóptica en los escritos de Jeremy Bentham, prisión en la que el vigilante es capaz de ver a todos los prisioneros, en tanto éste se sitúa en un punto inalcanzable al escrutinio de éstos, Foucault postula esta invisibilidad de la mirada disciplinaria como condición de un paulatino proceso de autodisciplinamiento en la

modernidad. Como resultado de este proceso tiene lugar un cambio en la relación del sujeto consigo mismo, a partir de un temor internalizado a la mirada de la autoridad, antes que su ejercicio efectivo. Así, Foucault sitúa al dispositivo de vigilancia como productivo del sujeto moderno, al tiempo que identifica al poder como encarnado en el cuerpo mismo de seres vigilados tan desde “afuera” como desde “adentro”. Lejos están estas reflexiones, sin embargo, de las formas de control y producción de subjetividad que surgen con la creciente automatización y digitalización de la mirada. A partir de por lo menos las dos últimas décadas del siglo XX, estos mecanismos computarizados han llevado a la creación de dispositivos panópticos electrónicos que ensamblan sistemas, antes discretos, de registro y acumulación de información. Estos “ensamblajes de vigilancia” entretejen formas intencionales y no intencionales de mirar, combinan estrategias de observación tan horizontales como verticales y operan a partir de la abstracción y desterritorialización de los cuerpos, descomponiéndolos en una multiplicidad de dimensiones rara vez visibles a la mirada desnuda. Para Haggerty y Ericson el ensamblaje de vigilancia es un dispositivo de visualización que va más allá de lo humano, pues “trae al registro de lo visible un conjunto de flujos antes imperceptibles de estímulos auditivos, olfatorios, químicos, visuales, ultravioletas e informacionales” (2000, 611). Al hacer disponible aquello que no es de fácil acceso al terreno de la percepción, sin embargo, el ensamblaje de vigilancia involucra procesos de codificación que suponen diversas formas de simplificación, exclusión y ocultamiento. Busco pues aquí proponer algunas reflexiones en torno a cómo ha respondido el arte a este giro post-panóptico de la vigilancia. Como menciono arriba, éste ha involucrado tanto un proceso de redistribución de lo visible como un viraje híbrido o post-humano en la producción de la mirada, o para ser más exacta, las miradas vigilantes. Discutiré el caso de dos artistas electrónicos que han logrado atravesar esta transformación, de carácter casi estrictamente positivo, es decir casi estrictamente basada en el registro y la producción de datos, como postula Byung-

Chun Han (2015, 3), por un momento negativo, donde el ensamblaje de vigilancia se convierte en sí mismo en el objeto de observación. Me interesa destacar las estrategias de abstracción del cuerpo que están aquí en juego, el lugar de otros agentes no humanos, como el paisaje, y la forma en que ciertos puntos ciegos en el ensamblaje participan de la proliferación de aquello que presuntamente busca atenuar, es decir, la sensación de inseguridad o peligro. En la primera parte de este texto me centraré en la documentación de las estrategias post-humanas de vigilancia en la frontera entre México y Estados Unidos por la artista catalana Joana Moll. Pasaré después a la discusión de la obra *Under Scan* de Rafael Lozano-Hemmer.[4]

I. De la disuasión a la cacería

El trabajo de Moll no interviene directamente al ensamblaje de vigilancia, sino que se sitúa como un ejercicio de vigilancia de la vigilancia, dejando así a la vista las formas de agenciamiento que genera esta estrategia de control, así como los momentos en que el operativo de vigilancia funciona más como un mecanismo de producción de otredad (apoyado en la dimensión performativa de la tecnología), que como un dispositivo de observación medida del acontecer fronterizo. Desde 2010, Moll ha creado una serie de instalaciones digitales que hacen visible la condición post-humana del control fronterizo, enfocándose en particular en la interacción entre procesos automáticos de vigilancia y el ejercicio de ésta como una práctica lateral y participativa. En 1994, año de suma turbulencia en la vida política en México, por la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio con Canadá y Estados Unidos, así como el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), la patrulla fronteriza estadounidense anunció la estrategia que rige hasta la fecha la vigilancia de la línea fronteriza. “Prevention through deterrence” (prevención por medio de la disuasión), como fue llamada, buscaba

“hacer tan difícil y tan costoso entrar a este país ilegalmente que pocos individuos siquiera lo intentarían” (citado en Boyce 2016, 248). Si bien no quedaría así escrito en el programa, esta política era reflejo del tránsito hacia lo que Bogard ha descrito como un régimen de vigilancia simulacral, que es un régimen basado en tácticas de prevención, a partir de la extensión del aparato de vigilancia hacia los hechos probables más no acontecidos, creando, por ejemplo, diferentes perfiles de sujetos de riesgo y empujando, en la práctica, la ampliación del aparato vigilante hasta el punto de encuentro entre simulación y realidad. “La simulación es una tecnología de la verdad,” escribe Bogard –quien expande aquí algunos de los postulados de Jean Baudrillard– “es la reproducción de lo real de acuerdo a su modelo. Las simulaciones no ‘representan’ eventos reales sino que manufacturan eventos hipotéticos para contextos específicos de control” (Bogard 2012, 30–31). Tanto por la gran cantidad de recursos de los que dependen las tecnologías del simulacro, como por los complejos procesos de codificación, decodificación y desterritorialización en juego, en esta estrategia de vigilancia quedan ya pocos visos de aquel utilitarismo de Bentham que motivó, en primer lugar, la economía visual del panóptico y, en segundo, los textos de Foucault en torno al régimen visual del sujeto moderno.



Pero me interesa destacar, sobre todo, el lugar que en esta estrategia de control fronterizo jugaría el paisaje. De acuerdo al geógrafo Geoffrey Boyce, la patrulla fronteriza explícitamente buscó integrar la topografía y el clima brutal de la frontera en su programa, considerándoles “multiplicadores de fuerza” (citado en Boyce 2016, 248). “La geografía será una aliada para nosotros”, anunció Doris Meissner, la entonces comisionada del Servicio de Inmigración y Naturalización (INS) de Estados Unidos. Comenzaron así a proliferar los muros en las ciudades fronterizas, en tanto que los puntos de cruce fueron llevados hacia las zonas más ardientes del desierto. Sin embargo, en la medida en que la frontera se fue transformando en esta dirección, el número de migrantes no disminuyó, sino que incluso fue creciendo, alcanzando, de acuerdo a cifras oficiales, niveles pico en 2001 y regresando a niveles similares a los de 1994 en los años subsiguientes (Department of Homeland Security, 2014). Lo que sí cambió, indudablemente, fue el número de migrantes muertos por deshidratación y cansancio. Algunos sostienen que el aumento en la migración se debió a que del “otro lado,” bajo esas mismas temperaturas abrasadoras, la frontera era igualmente ardua de transitar para la patrulla fronteriza (que, quizás valga aclarar, sólo llegaría ahí donde es posible transportarse en automóvil, por medio de carreteras) (Boyce 2016, 249). Esa necesidad del desierto, su resistencia al dominio de propios y ajenos es aquello que presuntamente han venido a subsanar, en años recientes, las nuevas tecnologías de vigilancia: “lo que no puede el hombre puede la máquina”, es la premisa en juego.

La conquista de este hosco desierto por medio de tecnologías de vigilancia electrónica se ha convertido en lo que en inglés podría llamarse “*the border’s own frontier*”, o bien, la frontera biopolítica del borde territorial. En otras palabras, ante la ya lograda precarización de la condición del migrante, es ahora el desierto que debe volverse legible, controlable, disponible. Moll se ha enfocado en este giro biopolítico del control territorial, pero a su vez ha buscado hacer visible las maneras en que esta condición tecnológica de la vigilancia es apoyada por varias formas de vigilancia participativa, por medio de las cuales grupos de auto-defensa por internet, o ciber-vigilantes, se han unido al ensamblaje de vigilancia a fin de ser partícipes del control fronterizo. *The Texas Border* es una obra creada entre 2010 y 2012 usando grabaciones de alrededor de 200 cámaras de videovigilancia colocadas en sitios estratégicos a lo largo de la frontera. Además de ser monitoreadas por la patrulla fronteriza, las cámaras estaban conectadas a un portal de internet, que invitaba a colaborar con los cuerpos de seguridad denunciando el cruce de migrantes desde el confort del hogar propio. Con acceso continuo a las imágenes por medio de tecnologías de streaming, los ciber-vigilantes podían enviar sus denuncias a la policía al momento mismo de identificar cualquier movimiento sospechoso en la frontera. Estos, a su vez, fueron creando redes de sociabilidad por medio de una página de Facebook, que la artista también logró infiltrar. Así, Moll creó un algoritmo para irse apropiando tanto de los videos como de los comentarios, a fin de crear dos archivos de vigilancia participativa. El primero reúne retratos en tiempo real de la frontera desde la perspectiva de la cámara vigilante y la artista apunta que se trata de más de 60 registros en los que una denuncia “civil” provocó el fracaso del cruce (Figura 1). Por otro lado, en *The Virtual Watchers* (2010-2012), Moll crea un archivo de algunos de los comentarios y del rostro, parcialmente velado, de los autores (Figura 2).[5] En esta segunda obra, no deja de ser notable la imagen del vigilante ciego, el que no tiene ojos, cegado esta vez por la artista, simulando proteger una privacidad que se descarta de antemano en el caso del migrante.[6] Uno de los comentarios se lee:

Vivo en Nueva Jersey, soy adicto a ese sitio web, jaja. Algunas veces intento reportar a alguien y el botón de reporte no funciona, así que debo abrir otra ventana y para entonces en general ya se fueron.

Las dinámicas de visión, sospecha, exposición y persecución en ambas obras son, sin embargo, complejas, pues la artista, o para ser más precisa, el bot o algoritmo automático generado por la artista a fin de apropiarse de las imágenes, vigila como espejo a estos grupos vigilantes y los espectadores con facilidad terminamos atrapados en la misma dinámica. En este sentido, la obra de Moll no sólo debe leerse como una crítica a las formas de vigilancia lateral de la que participan numerosos grupos anti-migrante, sino de una disposición cada vez más común hacia la práctica vigilante como eje de las relaciones sociales mediadas por el código digital.[7]

Pero hay una dimensión mucho más singular en la obra de Moll que quisiera aquí señalar; ésta toma vigencia en la instalación *Arizona: Move and Get Shot* (2011-2014). Como las anteriores, esta obra sigue un procedimiento automatizado de apropiación de lo que podría llamarse, por la ausencia de un proceso de edición, *readymade footage*. En esta ocasión las imágenes provienen de un circuito de vigilancia totalmente privado, creado por latifundistas con terrenos en la frontera (posiblemente con el fin de hacer aún más visibles a los migrantes). Las cámaras, por otro lado, en lugar de estar prendidas continuamente, como en *The Texas Border*, se activan a partir de sensores de movimiento; las imágenes se van acumulando, una tras otra, hasta construir la película. En contra de lo que esperarían los latifundistas, el resultado es una secuencia acelerada de disparos fotográficos que retratan a la frontera como un espacio de flujos no sólo humanos, sino también y, sobre todo, animales y vegetales (Figura 3, aquí se puede ver el video). De hecho, como

podemos ver aquí, que es el video de una de las seis cámaras, la mayoría de las tomas no son ni de presuntos migrantes ni de traficantes de drogas, sino que develan, a veces con enorme proximidad, a agentes no humanos entre quienes el movimiento a lo largo de la frontera es condición de supervivencia ante la brutalidad del calor y la necesidad de encontrar comida y refugio. Así, en el contacto con la obra, la idea misma de la frontera se va viendo socavada y es cada vez más difícil recordar o entender cualquier noción de demarcación, al tiempo que la dirección de los flujos se vuelve incierta y la presunta amenaza del cruce de algún migrante se va diluyendo poco a poco, al observar el paso de una vaca tras otra vaca, tras un venado, tras otra vaca, tras un guardia fronterizo. No hay aquí marcadores claros de legalidad, y la política de la hiper-visibilidad se va así resquebrajando ante la imposibilidad deocular a la frontera como artificio. El paisaje regresa como agente, pero ya no, o no sólo, como el “multiplicador de fuerza” inmanente al aparato de vigilancia, sino como una fuerza que resiste este mismo régimen de control al delatar su fracaso continuo, su tentación paranoide.

Esto nos lleva a una discusión más amplia que, de hecho, podría verse como una rajadura en el escenario distópico que domina las discusiones contemporáneas sobre vigilancia. En la obra de Moll el “ensamblaje de vigilancia” figura no sólo como un dispositivo de vigilancia expansiva y post-humana, sino como locus de agenciamientos híbridos, donde la interacción continua entre componentes humanos y no humanos abre paso a lo inesperado. Así, la geógrafa Katie Meehan sostiene que mientras aparatos como las cámaras electrónicas y escuchas telefónicas apoyan y en muchos casos expanden las geografías del control estatal, al mismo tiempo “refutan o resisten la producción directa de estatalidad”, es decir, estos dispositivos, con frecuencia, “catalizan eventos y mediaciones que resisten las intenciones de la policía, haciendo [así] visible la manera en que el espacio estatal es continuamente ...re-estratificado por los cambios en las tecnologías aurales y

oculocéntricas” (2013, 6). Es decir, las tecnologías de vigilancia remota y las estrategias de circulación de imagen que estas generan permanecen *siempre* abiertas a ser apropiados por una multiplicidad de actores, incluyendo, por supuesto, ciberactivistas, hackers y artistas. Más aún, los objetos vigilados y vigilantes, desde su agencia no humana, pueden llevar “a comportamientos y resultados totalmente imprevistos” (Boyce 2016, 248). Como escribe Bogard,

la información en red es difícil de proteger y fácil de reproducir. Este hecho de la era digital explica tanto el poder de los ensamblajes de vigilancia hoy (la facilidad con la que acumulan y comparten nuestra información) como sus potenciales puntos débiles y vulnerabilidades. (2006, 97)

Y aunque de pronto pareciera que al apelar a lo no humano como espacio de resistencia estuviésemos estrechando hasta lo irracional las posibilidades del optimismo, es menester tener aquí presente que el programa que documenta Moll fue, de hecho, un tremendo fracaso. Doug Tewksbury postula que este programa, oficialmente conocido como Virtual Border Watch, “parece haber fracasado en casi cada uno de los objetivos que se habían establecido, ya sean tecnológicos, económicos, pragmáticos o políticos” (2012, 258). En 2010, al momento en que el investigador se acercó al asunto, de las presuntas 200 cámaras, sólo siete estaban activas e incluso había oposición a éstas entre algunos sheriffs, por el alto costo del sistema de monitoreo y sus bajísimos resultados. Más aún, al describir una política similar de vigilancia automatizada algo anterior, pero que no puede dejar de ser mencionada por la situación algo siniestra de haberla llamado ISIS (Integrated Surveillance Intelligence System, 1998-2004), un crítico apunta que “más de 90% de las alertas generadas por sensor resultaron falsas alarmas.” Es decir, en estos casos el llamado de alerta no se activó a partir de presunta “illegal alien activity,” sino de

tráfico automotriz local, movimientos de trenes y animales (Boyce 2016, 250). Es decir, de alguna manera se trataba de esas mismas vacas y venados que retrata Moll y que nos obligan a ver a la frontera como un territorio de flujos continuos, antes que una línea de seguridad, donde cualquier movimiento puede ser clasificado como un peligro potencial.

A la luz de estas inesperadas fallas en el aparato vigilante, cabe recordar las palabras de W.J.T. Mitchell cuando escribe que “en la medida en que es indudable que la “relación contemporánea entre bios y ciber está reescribiendo la dialéctica tradicional entre naturaleza y cultura”, debemos también “cuestionar si nuestra época puede describirse de forma adecuada como la era de la información, la era digital o la era de la computadora”. “Quisiera sugerir,” postula Mitchell,

un modelo más complejo y conflictivo, un modelo que sitúa estas prácticas de cálculo y control como atravesadas por una lucha con nuevas formas de lo incalculable y lo incontrolable, desde los virus computacionales hasta el terrorismo. La era de la información podría ser mejor llamada la era de la mal- o desinformación, y la era del control cibernético es, si la lectura cotidiana del periódico me dice la verdad, más bien una época de pérdida de control. (Mitchell 2005, 313)

Es entonces desde las posibilidades abiertas por lo incalculable, que es menester seguir pensando las posibilidades no sólo de resistencia sino de agenciamiento, subjetivación y construcción de comunidad que se que van trazando en el territorio y desde el territorio de fronteras tan geográficas como virtuales, y cada vez más difíciles de transitar sin llevar la sombra de un dron sobre la cabeza.

II: *La máquina que mira: instrucciones para armar*

El trabajo del artista mexicano-canadiense Rafael Lozano-Hemmer ha llevado la reflexión en torno a las formas contemporáneas de vigilancia más allá de la estricta documentación, interviniendo directamente en la producción de máquinas de la mirada. No son ni el fatalismo tecnófobo ni la celebración de la resistencia a la máquina vigilante lo que motivan la obra de Lozano-Hemmer, sino el gesto performativo de aquello que Gilbert Simondon llamaría “la máquina abierta”. Ésta es una máquina que resiste la búsqueda del automatismo como horizonte del cambio tecnológico, propia del pensamiento cibernético y, a pesar de su alta complejidad técnica, supone al ser humano como organizador permanente e intérprete vivo de unas máquinas en relación a otras (Hart 1989, 11). Para Simondon, el grado de perfección de una máquina se corresponde a su grado de indeterminación. Escribe: “una máquina puramente automática, completamente cerrada a sí misma dentro de un funcionamiento predeterminado, no puede dar más que resultados sumarios” (Simondon 1989, 11).

Aquello que reside en las máquinas es la realidad humana, el gesto humano fijado y cristalizado en estructuras de funcionamiento. Estas estructuras deben ser sostenidas en el curso de su funcionamiento, y la mayor perfección coincide con la mayor apertura, con la mayor libertad de funcionamiento. (12)

A lo largo de más de una década, el trabajo de Lozano-Hemmer con la máquina vigilante ha buscado desestabilizar estructuras automáticas originalmente concebidas para el registro y la acumulación de datos por medio de actos lúdicos que, por un lado, inhabilitan la funcionalidad de esta información y, por el otro, buscan producir encuentros inesperados entre cuerpos desterritorializados. *Under*

scan es una instalación a gran escala en plazas públicas de diversas ciudades británicas, como Derby, Leicester, Lincoln, Northampton, Nottingham y Londres (2005-2006), así como el pabellón mexicano, durante la Bienal de Venecia de 2007. La pieza utiliza sensores de detección de cuerpos y predicción del movimiento a fin de detectar la posición y trayectoria de personas que caminan en espacios públicos (Figura 4). Asimismo, ésta involucra la instalación de un conjunto de lámparas orientadas hacia los transeúntes, a fin de hacer visible su sombra y, dentro del contorno de ésta, proyectar retratos videograbados de otros individuos (Figura 5). La computadora es el agente que selecciona, en cada situación, quién será el sujeto proyectado, seleccionando entre un archivo de retratos compuesto de gestos y movimientos videograbados de miles de residentes de la región media de Inglaterra. A pesar de que estos seres no están físicamente presentes en la plaza pública, sus retratos en movimiento generan un diálogo entre dos cuerpos, mismo que ocurre en un mismo espacio, pero desfasado en el tiempo. Kriss Ravetto-Biagioli postula que el poderoso ensamblaje tecnológico que arroja luz sobre los paseantes y registra tanto la trayectoria de su caminar por la plaza como el contorno de su sombra podría “simbolizar el sueño de vigilancia total del estado de seguridad” (2010, 125). Este último es un estado donde, la suspensión del miedo al hombre como lobo del hombre –que es la base del contrato social, de acuerdo a la teoría del estado de Thomas Hobbes– se transforma en la generalización del miedo como condición de continuidad e incluso legitimidad del Estado (Agamben 2016). El estado de seguridad es pues un estado que infunde y mantiene el miedo a fin de asegurar su propia supervivencia. Pero la obra de Lozano-Hemmer, en realidad, no tiene un efecto disciplinante entre los paseantes: “antes que infundir miedo,” escribe Ravetto-Biagioli, “estas luces permiten a los sistemas computarizados de rastreo reconocer el movimiento de individuos a fin de crear su propio set de relaciones indeterminadas con estos” (125).

Fig. 4 Under Scan, Lincoln, 2005.



Sin embargo, las relaciones que están aquí en juego se desarrollan a expensas del anonimato del paseante, el control minucioso de su sombra e incluso la dirección de su mirada, pues el retrato virtual se proyecta únicamente en tanto el paseante lo mire. Más aún, este último no tiene la posibilidad de decidir con quién será su encuentro ni afectar más que superficialmente a ese otro que emerge en su trayectoria. Es aquí que debe matizarse el carácter ya lúdico, ya crítico de esta obra y discutir la manera en que participa en la construcción pública de un cierto sublime tecnológico, del que el paseante no es más que un soporte corporal para su despliegue en forma de espectáculo. Sin embargo, cabe también matizar esta visión,

pues cada siete minutos la obra hace una ruptura brechteana que fractura la aparente unidad de la máquina que mira, *the seeing machine*. En este interludio la proyección de sombras interactivas se detiene, en tanto que una matriz en el suelo, así como un proyector, revelan los mecanismos de rastreo que articulan el ensamblaje (Figura 6). En este momento la corporalidad del paseante bajo control se ve reducida a apenas a un precario vector: estático, inmaterial, índice imperfecto de lo humano. La máquina expone su propia ceguera; la tridimensionalidad del espacio público, los cuerpos ahí presentes y sus complejas formas de interacción se revelan como excesos de un sofisticado mapa virtual: territorios sutilmente irreducibles a la racionalidad maquínica, índices de lo incalculable.

Aquello que Mitchell llamaría la incalculabilidad que resulta de la tensión entre *bios* y *ciber* se hace de nuevo aquí visible. Y esta tensión es a la vez material y epistemológica, es decir, producto del contraste entre un pensamiento sistémico, propio de la cibernética, y un pensamiento somático. Como escribe John Hart en su prefacio a la obra seminal de Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, los modelos racionalistas y “matematizados” del cuerpo “no deben confundirse con el soma.” De hecho, a la luz de la complejidad del cuerpo vivo, los modelos científicos y tecnológicos que intentan aprehenderlo “no parecen ser más que rumores” (1989, x). En este sentido, la obra de Lozano-Hemmer es justa en la representación del cuerpo virtual como nada más que una sombra, un rumor o una extensión prostética del ser, antes que su sustituto. Asimismo, el ensamblaje de vigilancia aparece como no más que un articulador de rumores. De ahí su potencia para producir y reproducir la sospecha; de ahí también la inexactitud casi paródica de sus susurros. ¿Qué son estos rumores sino la danza de cuerpos despedazados, cuerpos incompletos, sombras que aúllan en la búsqueda de su propia carne? Cuerpos sin sangre, sombras sin eco, éstos son los dobles de nosotros mismos que nos vigilan. Si el ensamblaje de vigilancia actúa a partir de matrices, es en el territorio de lo informe que la frontera

del control deberá librar sus mayores batallas. Y en los desenlaces siempre precarios de esas batallas recaerá la definición de las formas contemporáneas de la libertad, es decir, del descontrol, lo impredecible, la posibilidad de seguir cruzando fronteras y danzar en la plaza despojados de un cúmulo de máquinas al acecho de nuestra sombra.

[1] Tomo este poema del texto de Emanuel Alloa "Architectures of Transparency" (2008, 327).

[2] Véase Farocki (2004).

[3] Para los propósitos de este texto me apegaré a la noción de vigilancia de David Lyon, que sostiene que la vigilancia consiste en "cualquier recolección y procesamiento de información personal, ya sea identificable o no, con el propósito de influenciar o administrar a aquellos cuya información ha sido recolectada" (2001, 2).

[4] Agradezco a Joana Moll y Rafael Lozano-Hemmer por haberme otorgado los permisos para incluir las imágenes que acompañan a este texto.

[5] Disponible aquí: <http://www.virtualwatchers.de/>

[6] Si bien estos no son los rostros originales, tienen una correspondencia directa con las características de cada perfil.

[7] Han postula que la presunta era de la transparencia podría ser mejor descrita como la era del desmantelamiento de la confianza en el otro (2015, 48).

Obras citadas

Agamben, Giorgio. 2016. “Del estado de derecho al estado de seguridad.” *Artilería Inmanente*, November.

<https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/05/26/giorgio-agamben-del-estado-de-derecho-al-estado-de-seguridad/>.

Alloa, Emmanuel. 2008. “Architectures of Transparency.” *RES: Anthropology and Aesthetics* 53/54 (Spring-Autumn): 321–30.

Benjamin, Walter. 2005. *Walter Benjamin - Selected Writings, 1927-1930*. Edited by Michael William Jennings and Rodney Livingstone. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bogard, William. 2006. “Surveillance Assemblages and Lines of Flight.” In *Theorizing Surveillance*, edited by David Lyon, 97–122. New York-London: Routledge.

———. 2012. “Simulation and Post-Panopticism.” In *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, edited by Kirstie Ball, Kevin Haggerty, and David Lyon, 30–37. London-NY: Routledge.

Boyce, Geoffrey A. 2016. “The Rugged Border: Surveillance, Policing and the Dynamic Materiality of the US/Mexico Frontier.” *Environment and Planning D: Society and Space* 34 (2): 245–62.

Department of Homeland Security. 2014. “Annual Report: Immigration Enforcement Actions 2013.” Washington DC: Office of Immigration Statistics.

Farocki, Harun. 2004. “Phantom Images.” *Public* 29: 12–22.

Haggerty, Kewin D., and Richard V. Ericson. 2000. “The Surveillant Assemblage.” *British Journal of Sociology* 51 (4): 605–22.

Han, Byung-Chul. 2015. *The Transparency Society*. Translated by Erik Butler. Stanford, CA: Standford University Press.

Hart, John. 1989. “Preface.” In *Du mode d’existence des objets techniques*, by Gilbert Simondon, i–xiv. Paris: Aubier.

Lyon, David. 2001. *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life*. Buckingham: Open University Press.

Meehan, Katharine, Ian Graham Shaw, and Sallie A. Marston. 2013. "Political Geographies of the Object." *Political Geography* 33: 1–10.

Mitchell, W. J. T. 2005. "The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction." In *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, 309–35. Chicago, IL-London: University of Chicago Press.

Ravetto-Biagioli, Kriss. 2010. "Shadowed by Images: Rafael Lozano-Hemmer and the Art of Surveillance." *Representations* 111 (1): 121–43.

Simondon, Gilbert. 1989. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier.

Stiegler, Bernard. 2007. "Technoscience and Reproduction." *Parallax* 13 (4): 29–45.

Tewksbury, Doug. 2012. "Crowdsourcing Homeland Security: The Texas Virtual Border Watch and Participatory Citizenship." *Surveillance & Society* 10 (3/4): 249–62.

Virilio, Paul. 1994. *The Vision Machine*. Bloomington-London: Indiana University Press-British Film Institute.

———. 2000. *The Information Bomb*. Translated by Chris Turner. London-New York: Verso.