

MUJERES EN LA CIUDAD: REPRESENTACIONES LITERARIAS Y ARTÍSTICAS

Alba Diz Villanueva
Editora

Carmen Mejía Ruiz
Eugenia Popeanga Chelaru
Coordinadoras



**PENSAMIENTO
Y ACCIÓN
FEMINISTA**

 **tirant
humanidades**

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN
ASUNCIÓN BERNÁRDEZ RODAL

*Catedrática de la Facultad de Ciencias de la Información.
Universidad Complutense de Madrid*

© Varios autores y autoras

© TIRANT HUMANIDADES

EDITA: TIRANT HUMANIDADES

C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia

TELEFONO: 96/361 00 48 - 50

FAX: 96/369 41 51

Email: tlb@tirant.com

www.tirant.com

Librería virtual: www.tirant.es

ISBN: 978-84-13974-82-8

MAQUETA: Innovatext

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro Procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa:

<http://www.tirant.net/Docs/RSCTirant.pdf>

Índice

El espacio de las mujeres en la ciudad: traspasando fronteras	11
Carmen Mejía Ruiz	
Ciudades utópicas, vidas distópicas: las mujeres en los imaginarios de la sociedad perfecta	27
Asunción Bernárdez-Rodal	
Cuando el progreso se torna vigilancia. Ciudades web-distópicas: «El Vigilante» de Aissa Santiso	43
Mónica Carabias Álvaro	
El personaje femenino en la literatura rumana de entreguerras: Pânza de păianjen («La telaraña») de Cella Serghi	67
Inés Carvajal Argüelles	
El imaginario de la ciudad en la literatura infantil de Sophia de Mello Breyner Andresen	87
María Colom Jiménez	
La mujer-monstruo y el espacio urbano en <i>Las cosas que perdimos en el fuego</i>: conquista y resignificación.....	103
Alba Diz Villanueva	
Lisboa en femenino: la <i>Cidade de Ulisses</i> de Teolinda Gersão	121
Barbara Fraticelli	
La música y la ciudad a través de María del Carmen Huerta: tres claves en la narrativa de Andrés Caicedo.....	137
Rodrigo Guijarro Lasheras	

Madrid, ciudad de las mujeres. Una aplicación móvil artista, una cartografía político-emocional	155
Marián López Fernández Cao, Ignacio Moreno Segarra y Juan Carlos Gauli Pérez	
Mujer migrante y espacio urbano en la obra narrativa de Kim Thúy	183
Diego Muñoz Carrolles	
El poder de los objetos y los espacios en dos cuentos de Silvina Ocampo: «La casa de azúcar» y «Keif»	207
Rocío Peñalta Catalán	
Autoras catalanas del período de entreguerras: escritura, profesionalización y espacio urbano	247
Juan M. Ribera Llopis	
La representación de Barcelona como ciudad hostil en la narrativa criminal de María Antònia Oliver	263
Javier Rivero Grandoso	
Ciudades cuidadoras, ciudades sostenibles	279
Bienvenida Sánchez Alba	
El sueño de El Dorado en <i>O Quinze</i>, de Rachel de Queiroz: las facetas de la marginalización	295
Sandra Aparecida Teixeira de Faria	
Milán, Roma y París: el espacio de lo cómico en el cine de Franca Valeri	319
Leonardo Vilei	

Quando el progreso se torna vigilancia. Ciudades web-distópicas: «El Vigilante» de Aissa Santiso¹

Mónica Carabias Álvaro

Universidad Complutense de Madrid / INSTIFEM

1. INTRODUCCIÓN

En la creación artística contemporánea se observa una saludable coexistencia de técnicas y lenguajes que se remonta hasta el último tercio del siglo pasado. En este contexto, la imagen digital ha ido ganando un protagonismo indiscutible con la invasión de Internet, la telefonía móvil o la web 2.0, conocida, también, como web social o participativa. Esta irrupción ha devenido en el concepto de «motilidad», término utilizado por Juan Martín Prada para definir «la actitud de las imágenes para viajar por su cuenta, casi autónomas» o, lo que es lo mismo, «el poder de las imágenes para moverse por sus propios medios, para transitar por la red» (2018b)², alterando, así, el concepto tradicional de imagen pública al que estamos acostumbrados: «Pues por Web 2.0 debemos entender

1 Esta investigación se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i, PGC, MICINN-AEI, Ref: PID2019-109271GB-I00: *Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio*. También, en el ámbito del grupo de investigación UCM FOTODOC [Ref.: 970755].

2 Declaraciones de Juan Martín Prada recogidas de la conferencia impartida el 10 de octubre de 2018 en la Facultad de Relaciones Labores y Recursos Humanos de la Universidad de Granada reproducida en <https://www.youtube.com/watch?v=ekJYwxdqbAy>.

Cuando el progreso se torna vigilancia. Ciudades web-distópicas: «El Vigilante» de Aissa Santiso¹

Mónica Carabias Álvaro
Universidad Complutense de Madrid / INSTIFEM

1. INTRODUCCIÓN

En la creación artística contemporánea se observa una saludable coexistencia de técnicas y lenguajes que se remonta hasta el último tercio del siglo pasado. En este contexto, la imagen digital ha ido ganando un protagonismo indiscutible con la invasión de Internet, la telefonía móvil o la web 2.0, conocida, también, como web social o participativa. Esta irrupción ha devenido en el concepto de «motilidad», término utilizado por Juan Martín Prada para definir «la actitud de las imágenes para viajar por su cuenta, casi autónomas» o, lo que es lo mismo, «el poder de las imágenes para moverse por sus propios medios, para transitar por la red» (2018b)², alterando, así, el concepto tradicional de imagen pública al que estamos acostumbrados: «Pues por Web 2.0 debemos entender

1 Esta investigación se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i, PGC, MICINN-AEI, Ref: PID2019-109271GB-I00: *Rostrros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio*. También, en el ámbito del grupo de investigación UCM FOTODOC [Ref.: 970755].

2 Declaraciones de Juan Martín Prada recogidas de la conferencia impartida el 10 de octubre de 2018 en la Facultad de Relaciones Labores y Recursos Humanos de la Universidad de Granada reproducida en <https://www.youtube.com/watch?v=ekJYwxdqbAy>.

mucho más que un cambio en los modelos de negocio en la web; conlleva también la generalización de nuevas pautas de actividad a escala global que imponen la expansión de nuevos hábitos sociales y comunicativos, nuevas formas de actuación cargadas de prometedores potenciales» (Martín Prada 2015: 35).

En este panorama visual, reflejo a su vez de «sociedad red»³, aquella —escribe Manuel Castells— «cuya estructura social formada por redes potenciadas por tecnologías de la información y de la comunicación basadas en la microelectrónica» (2006: 27), son muchos los y las artistas que se sienten seducidos por el modo en que se crean, reproducen y expanden los registros visuales, así como por la autonomía que estos están alcanzando en el denominado por Martín Prada «sistema-red» (2015: 31)⁴. De hecho, el éxito de la imagen fotográfica, en general, obedece, sobre todo, a su capacidad social para conectar individuos/as, convirtiéndose desde hace décadas en la mejor interfaz de conexión en el medio red⁵.

De igual manera, la imagen fotográfica se torna herramienta de investigación artística para explorar el carácter de lo íntimo, personal y expresivo, de la arquitectura y los lugares habitados; para registrar lo social y la representación de lo abstracto o, también, para hacer visibles las huellas del Antropoceno. Se describe así el crisol de intereses,

3 Castells insiste en el potencial de las cualidades propias de la sociedad red como la flexibilidad, la adaptabilidad y la capacidad de supervivencia para alcanzar un nuevo modelo tecnológico en la era de la información.

4 Juan Martín Prada propone el uso de este término en su estudio sobre las prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales para referirse al carácter de estructura social en red y al elevado nivel de consumo que representa la vida en este tipo de sociedad y que, como se está viendo, prioriza la conectividad e intereses económicos a las relaciones.

5 La RAE define el término «Interfaz» como «una conexión, física o lógica, entre una computadora y el usuario, un dispositivo periférico o un enlace de comunicaciones».

inquietudes o preocupaciones manifestadas por los/las protagonistas, sobre todo emergentes, de la creación artística contemporánea. En este sentido, resulta comprensible considerar la imagen fotográfica como el documento visual por excelencia de lo humano, por ende, de lo cotidiano. Un registro, a menudo, teñido de fuertes tintes narcisistas⁶ que, como advirtió Roland Barthes en su escrito publicado en 1980 «La Cámara lúcida», ya es parte indisoluble de nuestra experiencia vital con independencia de lo que muestre a la vista y del medio con que lo haga, y, donde resuena con fuerza el pensamiento del escritor y filósofo Walter Benjamin formulado en su estudio «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica» (1936)⁷ sobre la utilización y futuro de las nuevas tecnologías y de cómo las imágenes tecnológicas empezaban a ser creadoras de la realidad, no limitándose únicamente a reflejarla⁸. En dicho contexto, la presente investigación se adentra en el estudio de la serie fotográfica titulada «El Vigilante» (2014-2019), realizada por la artista visual y multimedia Aissa Santiso (La Habana, 1992-), y su aportación a la creación artística contemporánea en el marco de la era digital y el impacto social de la web 2.0. Un proyecto que tiene como escenario las ciudades del siglo XXI, como principal protagonista, la amenaza del estado vigilante en la vida cotidiana mediante la tecnología de las cámaras de Circuito Cerrado de Televisión (CCTV), entre otras, y como telón de fondo la condición líquida de la sociedad contemporánea teorizada por Zygmunt Bauman.

6 Barthes (2011: 37) escribió: «Cuando me siento observado por el objetivo (de la cámara) todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho».

7 Reproducido en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus Ediciones.

8 Walter Benjamin es considerado el pionero de las teorías sobre la desaparición de la realidad formuladas por los filósofos y ensayistas franceses Jacques Ellul y Jean Baudrillard.

¿Por qué una creadora de imágenes? Para, una vez más, insistir en la realidad incuestionable de que el arte ha sido históricamente una actividad desfavorable para las mujeres, que las ha convertido en el objeto más representado de toda su historia; una representación resultante de la cultura patriarcal y su visión hegemónica. En este contexto, no puedo dejar de mencionar la figura pionera de la historiadora Linda Nochlin, quien se propuso recomponer la historia aprendida y releerla desde otras disciplinas donde el contexto, social e institucional, resultaba favorable o desfavorable al desarrollo de la creatividad artística de un determinado grupo. Pues bien, a punto de finalizar las dos primeras décadas del tercer milenio, el debate y la reflexión anunciada por Nochlin acerca de la cosificación y objetualización de las mujeres continúa todavía vigente. En el marco concreto de la fotografía, hay que señalar, que, aunque, fueron ellas quienes como grandes aficionadas, mayormente, contribuyeron a la independencia y modernización del lenguaje fotográfico, a la creación de nuevos géneros y a la conquista desde hace más de un siglo de la independencia económica continúan invisibles a la luz de la historia. En la actualidad, la fotografía está en las galerías, en el mercado, en los museos, en las colecciones de arte. Sin embargo, este incremento e importancia no vienen acompañados por un incremento en la exhibición, compra y reconocimiento del trabajo realizado por mujeres. Aún hoy, nos encontramos muy lejos de un estudio, de una consideración y de un mercado de la fotografía «neutro», donde todos los trabajos fotográficos de calidad sean reconocidos y valorados con independencia del género que los haya producido. Es por ello por lo que continúa siendo necesario el diseño de estrategias que reivindiquen y recuperen el [re]conocimiento de las autoras y de sus propuestas. Porque, aunque pueda parecer una obviedad, resulta necesario insistir en el hecho de que para poder ver hay que abrir los ojos al mundo tan amplio y diverso en el que vivimos.

¿Por qué fotografía emergente? En primer lugar, como ya se ha mencionado, porque la fotografía se ha convertido en la era postmedia en el instrumento visual indiscutible de la creación contemporánea, ha-

biéndose disparado su función social como medio de representación. En su 180º aniversario se alza desde la aparición de la web, Internet y Photoshop en los 90 y de las redes sociales en el 2000 como el medio favorito y más universal de reproducción visual. En segundo lugar, por la creciente existencia de una fotografía emergente protagonizada por una numerosa generación de jóvenes creadores táctiles, la mayoría mujeres, que aportan una valiosa diversidad al medio por la experimentalidad de sus discursos. A lo largo del siglo han aparecido distintas estructuras públicas y privadas de carácter nacional e internacional, que tienen como objetivo desarrollar estrategias artísticas de apoyo a esta fotografía emergente con el fin de paliar las necesidades de dicho colectivo de artistas que requiere, para ver atendidas sus nuevas propuestas estéticas, nuevos espacios y mercados alternativos a los tradicionales. Estos espacios reconocen y apoyan el talento emergente, contribuyendo, en último término, al desarrollo y renovación de las voces visuales de la creación artística contemporánea. Es el caso de Bfoto, el Festival de Fotografía Emergente, celebrado en Barbastro desde 2013, que en 2019 premió a la artista cubana afincada en Madrid desde hace ya tres años por su proyecto «El Vigilante».

2. EL DEVENIR DE LA HIPERVIGILANCIA

Es un hecho que la videovigilancia en las ciudades está creciendo exponencialmente en todo el mundo, más aún desde la irrupción de la web 2.0. Un informe reciente realizado por IHS Markit revela que en 2021 se habrán instalado más de mil millones de cámaras CCTV por todo el mundo con distintos propósitos, desde la prevención del delito y el control del tráfico hasta la vigilancia de productos industriales, entre otros. De igual modo, la empresa Comparitech advierte, además, de que estos sistemas de vigilancia pueden vulnerar los derechos a la privacidad y restringir la libertad de movimiento. Esta misma empresa sitúa a China como el país que más vigila a sus ciudadanos y a la cabeza mundial del uso del sistema de reconocimiento facial ZAO, capaz de encontrar a

una persona en apenas unos minutos⁹. Por otro lado, el incremento de estos aparatos cada vez más pequeños, discretos, económicos y versátiles, lo que favorece su ubicación en espacios particulares, somete a los ciudadanos y ciudadanas a un mayor control y a una menor privacidad en los espacios urbanos ya sean públicos o privados; contrariamente, este incremento en el número de cámaras instaladas no representa, en ningún caso, una mayor seguridad. No obstante, este sigue siendo el principal argumento a la hora de justificar el uso indiscriminado de cámaras CCTV. A este contexto de hipervigilancia donde somos vistos a todas horas, se suman la impunidad y el anonimato por la manera en que somos vistos y observados. Incluso, existe una perversidad más: la posibilidad de ganar dinero vigilando a tus conciudadanos¹⁰.

- 9 Se trata de una tecnología que, fundamentalmente, restringe la libertad de movimiento de las personas, impidiendo, incluso, su acceso al transporte público, permitiendo a entidades públicas y/o privadas comprobar en el acto la identidad de cualquier persona que pase por una cámara CCTV. La periodista Katty Salerno publicaba en *Cambio 16* el 31 de julio de 2020 un artículo que situaba a China como el país donde se encuentra el 54% de las cámaras de vigilancia de todo el mundo. También, que 18 de las 20 ciudades más vigiladas están, igualmente, en el país asiático. En el caso de las ciudades europeas, Madrid ocupa el puesto 33, lo que se traduce en un total de 4,42 cámaras CCTV por cada 1.000 habitantes. En 2021 habrá una cámara por cada dos personas.
- 10 En este sentido, cabe recordar el polémico servicio llamado «Internet Eyes», conocido como el juego de los cibernirones, que, pese a las críticas recibidas, se puso en funcionamiento en 2011 en uno de los países con más CCTV como es Gran Bretaña. Se trataba de una iniciativa donde se invitaba a los ciudadanos a colaborar desde sus casas a través de la web 2.0 con la policía involucrándose en la vigilancia de las calles y la denuncia de delitos. Permitía a los «jugadores» ingresar al circuito de CCTV de Inglaterra y vigilar las cámaras ubicadas en negocios, calles y tiendas a lo largo de la nación. El objetivo era buscar criminales en el acto y reportarlos a la policía, con el ganador siendo el que «atrape» a más criminales en el tiempo de un mes. Su creador, Tony Morgan, declaraba en una entrevista al *Daily Mail* el 5 de

podemos entender que algo así hoy sucede en el campo de las redes) lo sería de la propia capacidad de los usuarios de producir sociabilidad y de su deseo de hacerlo (Martín Prada 2015: 36).

Si bien es cierto —como escribe Bauman— que «la elección es modernizarse o perecer» (2008: 38), el resignarse a vivir en una constante cámara oculta se ha convertido en una ardua tarea para la mayor parte de los mortales. La abogada Paloma Llana (2019a), autora del libro titulado *Datanomics: Todos los datos personales que das sin darte cuenta y todo lo que las empresas hacen con ellos*, insistía en una entrevista que:

Cada vez será más difícil escapar a esta especie de «gran hermano». [...] Se está popularizando lo que yo llamo espionaje cercano: delitos de gente cercana —novios, novias, esposos, esposas o socios— y el espionaje de empresas o entidades con las que firmas un contrato de prestación de servicios, con unas condiciones tan farragosas que casi nadie las lee. Ellos utilizan legalmente esa información¹².

Este sistema de control, que se ha denominado «capitalismo de vigilancia», dispara nuestra vulnerabilidad de forma proporcional al modo en que nos interconectamos¹³. En conclusión, vivimos en ciudades dominadas por el estado de la vigilancia. Rodeados de robots y asemeján-

12 Declaraciones tomadas de la entrevista a la autora realizada por Javier del Castillo el 24 septiembre de 2019 para *Escudo Digital. Diario de Seguridad y Tecnología*, coincidiendo con el lanzamiento de su libro.

13 El 70% de la información que se obtiene mediante el *dataveillance* —la exploración de nuestra existencia digital por vía de los móviles, internet y tarjetas electrónicas— se realiza sin apenas darnos cuenta. No hace falta «colgar» información para que nos puedan vigilar. La geolocalización se activa con un gesto fácil, el *click* de descarga con el que instalamos una aplicación en nuestros dispositivos móviles; somos rastreadores que dejan rastro. Estos datos son de gran valor para las empresas, gobiernos y grandes corporaciones para descifrar nuestras inclinaciones y deseos: «Es ilusorio —explica Paloma Llana (2019b)— pensar que te están dando algo gratis. En realidad, estamos siendo vigilados hasta lo más profundo de nuestro ser».

La vigilancia y el registro indiscriminado de datos inferidos o relativos a nuestra existencia cotidiana realizada por estos aparatos con complejos y sofisticados sistemas de vigilancia, rastreo, identificación, análisis y transmisión de datos resultan consustanciales a la era de la conectividad y al desarrollo tecnológico de la web 2.0 en el marco de la «economía-red» señalada por Manuel Castells. El término web 2.0, vinculado con Tim O' Reilly¹¹, engloba todos los sitios web que facilitan el intercambio de información y la creación colectiva y colaborativa entre varios usuarios. En otras palabras, un sitio web 2.0. es aquel que permite a los usuarios/as interactuar entre sí como creadores de contenido y de contenido en sí mismos. De manera que estos y sus aportaciones se han convertido en el contenido principal distribuido en las redes. La web 2.0 funciona como un modelo económico basado en la promoción y el deseo de compartir e intercambiar. Tanto es así, que es en el modo en que conformamos nuestras relaciones sociales donde reside su principal valor económico. Se trata de un sistema que no distingue entre lo económico, lo afectivo, lo político o lo cultural, donde los medios tienen como único objetivo alcanzar el mayor beneficio a partir de la colaboración «voluntaria» de sus usuarios/as.

Se canaliza con ello y como fuerza económica, el propio deseo de la multitud de usuarios de formar parte de las redes sociales, de compartir y hacer públicos sus intereses, de dialogar, de comunicarse, de expresarse públicamente, de sentirse útil, de cooperar. Es decir, que la explotación (si es que

octubre de 2009 que: «Esto podría llegar a ser la mejor arma de prevención de delitos que ha habido. Yo quería combinar la detención de la delincuencia con el incentivo de ganar dinero. Hay más de cuatro millones de CCTV y solo una de cada mil es observada. De esta forma las cámaras serán vigiladas 24 horas al día» (www.dailymail.co.uk/news/article-1218225/Internet-game-awards-points-people-spotting-crimes-CCTV-cameras-branded-snoopers-paradise.html).

11 El empresario Tim O' Reilly definió la web 2.0 en 2005 como una plataforma que proporcionaba una amplia variedad de servicios a los usuarios y la posibilidad de hacer negocios con el volumen de usuarios de las redes sociales.

donos cada vez más a ciborgs gracias al desarrollo de la ciencia y la tecnología. Incluso, «nuestras mentes son ciborgs —declara la arquitecta y experta en urbanismo Susana Finkelievich— porque cada vez dependemos más de internet» (2016)¹⁴. De manera que, una vez abandonado el «edén» de lo analógico, parece que, aun a costa de sacrificar nuestra confidencialidad, vivimos sumidos bajo el rol del ciudadano algorítmico, «en un mundo —opina James Bridle— donde nuestra identidad en línea es más relevante que nunca. La forma en que nos comportamos en línea, los sitios que visitamos, las personas con las que interactuamos tienen implicaciones en el mundo real. Visitar sitios web implica cruzar fronteras invisibles, tanto geográficas como legales» (2015)¹⁵.

Así es que en estos tiempos que corren, dejar de ser visto y observado ya sea por la matemática como por la tecnología, es decir, dejar de ser dato y/o imagen resulta misión imposible. El hecho de vivir en la nube confirma que la privacidad ya no es una elección. O, dicho de otra manera, el acceso de los servicios digitales, la conectividad digital, lleva implícita nuestra «autorización» a ser vigilados/controlados. Navegar de forma anónima por un espacio donde la información fluya libremente sin control alguno de la red requiere, igualmente, disponer de acceso a tecnologías específicas al margen del *free software*. En cualquier caso, la libertad de elección es siempre relativa. Por otra parte, saberse observado, vigilado, altera nuestra forma de ver y estar. Esta alteración ha sido desde comienzos del nuevo siglo objeto de estudio de las prácticas artísticas contemporáneas en el contexto de la denominada «estética de

14 Entrevista realizada por Alejandro Ávila el 13 de octubre de 2016 para *ElDiario.es*.

15 *Citizen Ex* es un proyecto artístico de James Bridle realizado en 2015. Se trata de un complemento de navegador que muestra a los usuarios de Internet adónde se dirigen realmente, a través de las ubicaciones físicas y legales de los sitios web que visitan. Cada clic del ratón deja un rastro. El proyecto puede visitarse en www.thespace.org/artwork/citizen-ex.

la cámara de la vigilancia» (Martín Prada 2018a: 152)¹⁶, donde, como se verá a continuación, se inserta el trabajo «El Vigilante» de Aissa Santiso.

3. AISSA SANTISO Y «EL VIGILANTE» (2014-2019): UNA MIRADA RECODIFICADA DE LA CIUDAD VIGILADA

Esta artista nace en el seno de una familia de músicos bajo el influjo, por un lado, de la bohemia y, por otro, de la presión de la vigilancia y la manipulación ejercida por el estado cubano en su papel de «Gran Hermano». El hecho de haber crecido en una ciudad donde la sensación de estar vigilado es, en efecto, real tiene mucho que ver con el origen y desarrollo de su serie llamada «El Vigilante». Un proyecto fotográfico inserto en la corriente de propuestas artísticas desarrolladas con el inicio de siglo en torno al uso y significación de las cámaras de vigilancia CCTV en las ciudades de todo el mundo (Martín Prada 2018a: 154-155); confirmando —más que ningún otro trabajo— su premisa de que «ser artista es la virtud de existir libremente», así como su especial interés hacia lo sensorial y multidisciplinar y valiéndose de los nuevos medios tecnológicos para seleccionar y manipular las imágenes fotográficas con las que pretende llamar la atención hacia su objetivo prioritario: poder conocer y experimentar el modo en que la tecnología se conecta con los espacios más comunes de la vida cotidiana. Aunque haya realizado algunos proyectos autobiográficos —como es el caso de «Ejercicio 1. Escala de valores para 30 días de confinamiento, 2020»¹⁷ con el que ha ilustrado

16 Estética que alude a las formas de ver y de influir de las cámaras de vigilancia sobre el individuo observado.

17 *Ejercicio 1. Escala de valores para 30 días de confinamiento, 2020*, realizado durante el confinamiento del COVID-19, ha sido su último trabajo. Un conjunto de 30 fotografías digitales de 29 x 42 cm distribuidas en retícula, donde la artista cubana afincada en Madrid «reflexiona sobre los estados en los que pasa el cuerpo-mente al estar privado de libertad de movilidad. La obra representa, a través de la escala de valores, la imagen del artista (ser social)

formal y estéticamente el desgaste físico y emocional vivido durante el confinamiento del COVID-19—, su obra tiene como sustrato principal la memoria colectiva. De modo que el documento fotográfico —el registro ya sea digital como analógico— va a ocupar un lugar fundamental en su trabajo, coincidente con el auge de la imagen digital y la incontrolable presencia de la web 2.0 en nuestras vidas.

Tras formarse en el Centro de Artes Visuales de la Universidad de las Artes de La Habana y en la Academia Nacional de Artes Plásticas San Alejandro, donde ejerce como docente de Arte Contemporáneo durante un tiempo, consolida un perfil artístico que abarca varias disciplinas: la pintura, el vídeo arte, la videoinstalación, el software art, el new media art y, por supuesto, la fotografía. Técnica, esta última, con la que mantiene una larga y fecunda relación: «La fotografía es un medio muy complejo. Cada vez que hay una revolución técnica cambia la técnica y la forma en que nos conectamos con ella. Me gusta la idea de lo documental sin ser documental, que la imagen tenga un lenguaje por sí mismo, más allá de lo que se ve» (2020)¹⁸. En cualquier caso, la elección y uso de los distintos medios está siempre en función de la investigación artística que —como ya se ha señalado— desde hace varios años explora las conexiones transversales existentes entre la sociedad, los medios tecnológicos y los espacios donde estos se expresan. En esencia, se trata de un trabajo experimental, aunque no siempre en su resultado, apoyado en múltiples acciones: anotar, documentar, registrar, codificar... que representan diferentes fragmentos de un ritual donde la fotografía deviene en mirada «invasiva» de lo cotidiano. Y, a su vez, un proceso salpicado por el azar y el instinto.

en degradación hacia el vacío perdiendo la imagen de sí mismo como ser de la diferencia hacia la mismidad de lo Uno. Fenómeno que no escapa de las biopolíticas derivadas de la crisis del COVID-19 que aún estarán por mostrarse» (ver web de la artista: <https://aissasantiso.com>).

18 Entrevista de la autora con la artista Aissa Santiso realizada en Madrid el 23 de octubre de 2020.

Documento y acopio imágenes que me llaman la atención. Empiezo a ver qué puedo hacer con ellas. La cámara es una especie de diario, un día a día. Nunca me separo de la cámara, es como llevar una libreta y lápiz. Anoto aquello que me atrae. Y cuando digo cámara de fotos, de vídeo, a veces solo un instante, pequeños fragmentos de lo cotidiano por su belleza, por lo ritual, te hablan de lo que tienes alrededor (Santiso 2020).

Convertir la fotografía en un ejercicio ritual para la observación no es, en absoluto, una novedad. Sophie Calle (París, 1953-), la célebre artista conceptual, fue pionera en convertir la observación y la vigilancia de los actos cotidianos en estrategias artísticas desde las que trabajar la introspección y ser consciente de su existencia a través de la de los propios observados/as. Su trabajo abrió desde finales de los 70 un campo infinito de posibilidades. Al margen de esta mirada hacia lo cotidiano que permanece irrelevante ante nosotros, la originalidad de Aissa Santiso reside en el carácter contracultural con el que reinterpreta mediante el medio tecnológico las imágenes digitales de lo «natural» en la vida diaria. Reconoce que disfruta con todos los medios, sobre todo con aquellos que reportan mutabilidad como es el caso de la instalación. Le gusta respetarlos y utilizarlos en función del proyecto y de la escala, sin olvidar su afinidad por la dinámica modular y el fenómeno de la simultaneidad, variables con las que poder flexibilizar conceptualmente la obra y repensar sobre lo que es verdad y realidad en el arte. De igual modo, su afición por el *screen* o pantalla, «recorte de la realidad o plano del presente físico —explica la autora— en la cual el individuo se abstrae de su presencia física» (2020), la conecta con la idea del profesor de arte norteamericano W.J.T. Mitchell acerca de la vida de las imágenes y de cómo estas están parcialmente controladas por aquellos que las vieron nacer.

Vivimos en constantes propuestas que existen no como materia sino como presencia de materia. Pudiera ser que con solo nombrar a la cosa, proyecto o idea, baste para que cada cual entienda el mensaje y a la vez experimente su propia visión, o proyección de forma por cada individuo que la piense; que sea entendible para todos y que todos puedan producirla, pero ello trae otra necesidad, la de presentar, hacer presente a través de la luz esas

proyecciones individualizadas del mensaje. Ahí comienza el juego del *screen* y su difuminación e incisión en los aspectos más diminutos y comunes de la vida cotidiana (Santiso 2015).

4. «EL VIGILANTE»

«Da igual dónde nos encontremos, siempre habrá
alguien que te vigile.
No somos anónimos» (Santiso 2020)¹⁹

La serie «El Vigilante» está formada por un conjunto de setenta y siete fotografías digitales a color y blanco y negro agrupadas en dos formatos distintos: 6x4cm y 39x22 cm. Premiada en la sexta edición de la Convocatoria Emergentes del Festival Internacional de Fotografía Bfoto 2019, se expuso ese mismo año en la sala El Moliné de Barbastro (Huesca). Presenta como antecedente inmediato la instalación multimedia titulada «Black box» (2018), «una metáfora —declara la autora— sobre la naturalidad del constante registro diario de nuestra vida cotidiana y nuestra capacidad para cambiar sus funciones» (2019)²⁰. El conjunto comienza a tomar forma en su ciudad natal entre 2015 y 2016, cuando tras dos años haciendo fotografías en distintas ciudades (La Habana, Boston, Fribourg, New York y Basel) estas se revelan, pese a responder a tiempos y lugares distintos, como parte de una misma producción. Con inde-

19 Palabras de la artista extraídas de la entrevista realizada por la autora en Madrid el 23 de octubre de 2020.

20 «Black box» pudo verse en la exposición *No home: a place* celebrada en el Festival América Late 2. Arte en la Red de Casa de América de Madrid. La artista compuso un *videomapping* valiéndose de la videoinstalación, el software isadora, dos ordenadores (pcs) y dos proyectores que lanzaban simultáneamente al azar noventa imágenes fotográficas, que describían acciones de la vida cotidiana. La autora confirma que ambos trabajos se desarrollaron simultáneamente, aunque en formatos, medios y lenguajes distintos.

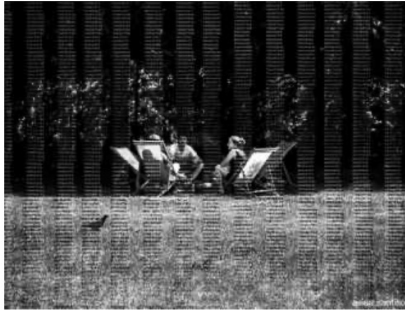
pendencia del contenido de cada una de ellas, ya se trate de personas anónimas en entornos cotidianos como de fragmentos de paisajes, arquitecturas o rostros, la autora incide en la actuación de la ciudad como ente vigilante; no es extraño, dado que es aquí —como opina Susana Finkelievich— donde las tecnologías se crean, se experimentan, se difunden y se retransforman (2016). Distintas ciudades, pero, en cualquier caso, espacios reconectados digitalmente representativos de la ya conocida como 4ª Revolución industrial que ha permitido un mundo más conectado, incluso, «quizá más interesante —afirma Susana Finkelievich— pero, no necesariamente mejor» (2016)²¹.

La reflexión de la artista incide sobre el modo en que los sistemas internacionales de control y vigilancia de las ciudades —cámaras CCTV, también, Google, redes sociales, aplicaciones descargables etc.— y el consecuente registro y obtención de datos diferidos devienen en un modelo panóptico caracterizado por la vigilancia indiscriminada. Una vigilancia que afecta y transforma no solo nuestras relaciones sociales, también la comprensión del tiempo y del espacio habitable, la capacidad de aceptar lo que es real o ético, la comprensión de la materia de la que estamos hechos o la forma en que nos construimos con base en los recuerdos. Además, el título de esta serie aún inconclusa²² subraya esta inquietud sobrevenida del impacto que genera la diversidad e intensidad de este tipo de vigilancia sobre la vida diaria de las personas en las ciudades (Figura 1,2,3)²³.

21 La 4ª Revolución, declara Susana Finkelievich (2016b), es «La revolución del internet de las cosas, de los objetos que se comunican entre sí, de la economía colaborativa y de las nuevas formas de comunicarse».

22 Tras cuatro años de trabajo, la serie permanece inconclusa a falta de nuevos registros visuales con los que crear un banco de imágenes, que describan el permanente y anónimo estado de vigilancia en el que nos encontramos.

23 Las fotografías reproducidas en este estudio lo están por autorización expresa de la artista a la autora. Para ver más fotografías de la serie consultar <http://aissasantiso.com/el-vigilante/>.



Figuras 1, 2, 3.

De forma que el modo en que somos vistos y observados se convierte en territorio fértil para la recodificación artística del binomio: libertad-espacio vigilado. Este último, un territorio, indefectiblemente urbano, donde la multiplicidad de pantallas y funciones parece haberse vuelto imprescindible:

Es el vehículo por el cual todo el mundo tecno virtual se hace presencia en el presente, en todos los escenarios de la vida cotidiana, en el segundo mismo en que la luz aparece iluminando su superficie, siendo el *screen* superficie y luz al mismo tiempo. Ella ha ocupado dos funciones claves, la de ver y hacer en su simultaneidad temporal, no hay tiempo que compita con ella, son ambas cosas. Brinda la posibilidad a la rectificación, reelaboración, reciclaje de aquello que a la vez estas creando, ha permitido una aceleración de la mente y una autoconciencia de sus propios procesos en una forma empírica y automática, funciones y aceleraciones que no habrían sido posibles sin la evolución de la ciencia informática, las *personal computer* y sin la hibridación del componente «televisor» hacia esas relaciones existentes en el hoy como internet y las telecomunicaciones (Santiso 2015).

Se trata de un trabajo que responde al devenir de la vigilancia líquida, un término derivado a su vez de la Sociedad Líquida formulada por Zygmunt Bauman; cabe recordar que la negativa a ser vigilado/a se ve compensada en estas sociedades líquidas con el placer de exhibición. Como advierte el ensayista y filósofo polaco, vivimos tiempos líquidos donde todo está en constante reconfiguración. Todo todo resulta impredecible e inestable. Donde la implantación de sistemas de vigilancia y de control a nivel particular y público, ya sea mediante las redes sociales o drones, se ha convertido en una necesidad imperiosa poniendo en evidencia una conducta claramente exhibicionista. Esta visibilidad persistente, perjudicial en sí misma, propia de un modelo panóptico, como explica Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* (2012), impulsa al ser observado a convertirse en ser vigilante de sí mismo. Y no deja de resultar irónico el hecho de que la propuesta pase por delegar en los propios individuos vigilados la tarea de construir sus propios modelos panópticos individuales como la facultad de vigilar su correcta actividad. Es, precisamente, esta dimensión omnipresente de las prácticas vigilantes en la sociedad occidental en las

que el desarrollo tecnológico desempeña un papel fundamental, y, que, en opinión de David Lyon (2013), deriva en la aparición de la «escopofilia» o inclinación a ser observado/a, lo que nutre el sentido estético de esta serie y la reflexión de la artista sobre la capacidad de los individuos por remediarlo. Así, el tono expiatorio del total de las fotografías que componen la serie alude, por un lado, al carácter omnipresente e invisible de los medios de vigilancia propios de la teoría de la Sociedad Líquida y, por otro, al deseo inconsciente de la sociedad de estar vigilados para sentirse seguros, lo que conduce, irremediamente, a la invasión del espacio público por el privado. Por otra parte, la inquietud generalizada que desprende el conjunto procede de la recodificación de la estética propia de estas imágenes obtenidas por cámaras de vigilancia, y de nuestra relación con las pantallas (*screen*) vigilantes. Fotografías que, por un lado, aluden al tamaño y formato de visión de la propia cámara o pantalla y, por otro, al contenido de estos registros visuales, escenas mayormente de apariencia cotidiana y anónima. Lo que, sumado al carácter punible, intensifica la sensación de inquietud entre el público. La estética resultante reproduce, precisamente, el carácter repetitivo, mutable y maleable del *screen* en la cultura audiovisual, retratando el sentido sincrónico del tiempo como lenguaje.

Llaman la atención los códigos numéricos sobreimpresionados en cada una de las fotografías, que parecen sugerir las coordenadas de los distintos lugares fotografiados (Figuras 4,5,6.).



Figuras 4, 5, 6.

Cada código resulta de un programa que interpreta imagen de mapas de bits (imagen de píxeles) en código aritmético. Esta acción de recodificar a partir de un registro fotográfico digital y de un código numérico evidencia el carácter mutable del registro natural —sin manipular— y la variabilidad funcional —manipulación y alteración— del registro fotográfico por el cual las imágenes se vacían de la veracidad de su contenido. En resumen, con este proceso se busca explorar hasta dónde conduce la convivencia de lo analógico con lo digital e invertir, así, el comportamiento hostil de la vigilancia mediante la acción de la asimilación y la transformación, «devolverlo transformado para que ese medio se cambie a sí mismo». Cada una de estas fotografías, cuya apariencia anodina evoca la captura de imágenes por los sistemas de vigilancia

CCTV, insiste en el carácter de la acción involuntaria y participativa de vigilar a los demás mediante la dinámica de la doble observación personal y colectiva —gobiernos e instituciones—. Dos niveles de observación, la voluntaria y la involuntaria, sin embargo, convivientes de forma natural. «Si la premisa de que la organización del poder político es la del derecho privilegiado de alguien a verlo todo —explica Juan Martín Prada— ahora parece que todos tuviéramos atribuido ese derecho, en una suerte de democratización del poder de la mirada controladora» (2018a: 161). En este sentido, cabe señalar que no está lejos el día, a propósito de las últimas noticias sobre las Google Glass Enterprise 2, en que las instituciones gubernamentales y grandes corporaciones trasladen cuan caballos de Troya esta vigilancia a nuestro propio sistema ocular viendo lo que vemos y cómo lo vemos.

También es cierto que la falta de consentimiento frente a semejante vigilancia y registro visual forma parte del ADN de la técnica fotográfica. Si no, qué eran sino vigilantes las legiones de *amateurs* que *Brownie* en mano recorrían parques y calles de las ciudades a comienzos del siglo pasado, retratando a diestro y siniestro, de forma indiscriminada a todo lo que se les pusiera por delante ante la sorpresa de los viandantes y el malestar de los fotógrafos profesionales. «Estamos viviendo en el juego de las apariencias multiplicadas a través de las pantallas —escribe la autora— lo que está favoreciendo un crecimiento de relaciones cada vez más tecnológicas entre las formas, discursos y conceptos producto de una cultura tecno virtual» (2015). En realidad, la idea de «devolverlo transformado para que ese medio se cambie a sí mismo»²⁴ es la puesta en práctica de la metodología de la contracultura para demostrar me-

24 El mismo espíritu subversivo que emana, por ejemplo, de la obra «Evidence Locker», realizada en 2004 por la artista y escritora norteamericana Jill Magid, analizada por Lynda Eulogia Avendaño Santana en su estudio «Toponimias de la relación entre arte y nuevos medios como arte público en el contexto del capitalismo cognitivo (1999-2016)». Una especie de juego donde Magid, vestida con un abrigo rojo, se hacía pasar por una investigadora

diante la investigación artística cómo dentro de un lenguaje analógico puede reflejarse algún aspecto del momento virtual y digital, esto es, pantalla y número (Figura 7).

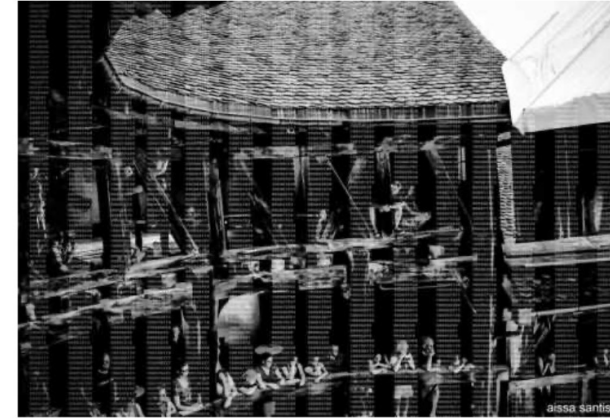


Figura 7.

De este modo, la visión conjunta de todas las imágenes que conforman «El Vigilante» confirmaría la cualidad telespresente de la vigilancia en respuesta a su interés por «mostrar estéticamente la presencia del mundo digital y la posibilidad de visualizar procesos que antes no eran vistos tan fácilmente». En definitiva, esta serie representa una inteligente propuesta visual sobre el modo en que la tecnología y la web 2.0 configuran la particular distopía de la hipervigilancia en las ciudades del siglo XXI que, si bien no pasa aún por «convivir» con nuestras réplicas artificiales, sí nos somete a la tiranía del Gran Hermano anunciada por George Orwell, representada ahora por las grandes corporaciones y empresas tecnológicas.

que involucraba a los servicios de vigilancia, en concreto al Liverpool's City Watch, para que la siguieran con su sistema de cámaras CCTV.

5. ABOCADOS A LA POÉTICA DE LA PROVOCACIÓN

Es indiscutible la habilidad con la que la artista conjuga el cruce entre la digitalización y la sociedad de la información con la poética de la obra abierta (Eco 1962). No solo por ser haber surgido en un determinado momento y contexto histórico, que, asimismo, refleja la poética de la hipervigilancia. También, porque la técnica usada, la fotografía, personifica más que ninguna otra técnica o lenguaje artístico la crisis de la visión real del mundo. La ciudad vigilada de Aissa Santiso nos seduce mediante la poética de la provocación —te vigilo— y del consentimiento —soy vigilado—, surgiendo así una nueva y posibilista dialéctica vigilante/vigilado. Resulta interesante, porque en cierta medida apela al deseo de Bauman de «hacer una nueva versión de nosotros mismos para hacer de nuevo los lugares» (2013)²⁵. La importancia de los sitios y las ciudades, de los lugares resulta fundamental en este trabajo. Su análisis de la sociedad de la información, los efectos de la tecnologización y la vigilancia líquida con la consecuente implantación del capitalismo vigilante representan una mirada renovada de la esencia contracultural en el sentido de querer transformar la cultura y el arte actual. Al igual que los artistas visuales y admiradores confesos del desarrollo científico y tecnológico desarrollaron durante las décadas 60 y 70 nuevas prácticas basadas en la interdisciplinariedad de los medios —Intermedia—²⁶, trabajando indistintamente con el correo postal, la radio, la televisión, los faxes, las fotocopiadoras, ordenadores..., la artista cubana

25 Declaraciones extraídas de la entrevista realizada al filósofo en 2013 para la serie «Espacios Compartidos», un proyecto Public Space del CCCB (www.cccb.org/es/multimedia/videos/zygmunt-bauman-hay-que-hacer-una-nueva-version-de-nosotros-mismos-para-hacer-de-nuevo-los-lugares/229334).

26 Término introducido por el artista Fluxus Dick Higgins en la década de los 60 que hace referencia a la combinación y colaboración entre disciplinas artísticas, medios de expresión y soportes con la intención de disolver los posibles límites, aspirar a la máxima libertad y proponer nuevas formas de creación artística.

experimenta con los efectos de los nuevos medios tecnológicos sobre la recodificación de las imágenes desafiando, igualmente, sus redes de intercambio y exhibición. Una práctica artística, como se ha visto, que sobreentiende la inclusión de lo cotidiano en la política vigilante de la web 2.0 y evidencia la manipulación de la información por parte de los medios de comunicación en la sociedad de la vigilancia líquida. En conclusión, cabe señalar que «El vigilante» es un trabajo que no indaga tanto en la capacidad de las redes y del estado de hipervigilancia para alterar nuestra manera de ver, entender o relacionarnos con el mundo, como en explorar la estrategia individual con la que poder rehabilitar dichos espacios.

Bibliografía

- AVENDAÑO SANTANA, Lynda Eulogia (2015): «Toponimias de la relación entre arte y nuevos medios como arte público en el contexto del capitalismo cognitivo (1999-2016)», en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 3, nº 1, pp. 370-412.
- BARTHES, Roland (2011): *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt y David LYON (2013): *Vigilancia líquida*. Barcelona: Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt (2008): *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1989): *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus Ediciones.
- CASTELLS, Manuel (2001): *La galaxia Internet*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (2006): *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.
- FINQUELIEVICH, Susana (2016a): *I-Polis. Ciudades en la era de internet*. Buenos Aires: Diseño.
- (2016b): «Estamos más vigilados que en 1984» [en línea]. En: <www.eldiario.es/andalucia/vigilados_128_3788117.html> [Consulta: 04/01/2021].
- FOUCAULT, Michel (2012): *Vigilar y castigar*. Barcelona: Siglo XXI.
- LLANEZA, Paloma (2019a): *Datanomics. Todos los datos personales que das sin darte cuenta y todo lo que las empresas hacen con ellos*. Barcelona: Deusto.

- (2019b): «Estamos siendo vigilados hasta lo más profundo de nuestro ser» [en línea]. En: <<https://escudodigital.com/ciberseguridad/estamos-siendo-vigilados-hasta-lo-mas-profundo-de-nuestro-ser/>> [Consulta: 04/01/2021].
- MARTÍN PRADA, Juan (2015): *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- (2018a): *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal.
- (2018b): *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet* [conferencia disponible en línea]. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=ekJYwxdqbA>> [Consulta: 01/11/2020].
- MORGAN, Tony (2009): «Internet game that awards points for people spotting real crimes on CCTV is branded 'snooper's paradise'» [en línea]. En: <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-1218225/Internet-game-awards-points-people-spotting-crimes-CCTV-cameras-branded-snoopers-paradise.html>> [Consulta: 04/01/2021].
- O'REILLY, Tim (2005): «What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software» [en línea]. En: <<https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>> [Consulta: 04/01/2021].
- SALERNO, Katty (2020): «China es el país que más vigila a sus ciudadanos» [en línea]. En: <<https://www.cambio16.com/china-es-el-pais-que-mas-vigila-a-sus-ciudadanos/>> [Consulta: 04/01/2021].
- SANTISO, Aissa (2015): «Modos de entender el screen» [en línea]. En: <<https://aissasantiso.com/articulos-articles-2/>> [Consulta: 03/11/2020].