

**Estudios sobre
Arte Actual**


**Número 14
2026**

25

Arte panóptico: vigilancia, control algorítmico y prácticas críticas en el arte contemporáneo

Panoptic Art: Surveillance, Algorithmic Control, and Critical Practices in Contemporary Art

José Luis Lozano Jiménez
Universidad de Granada (España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0514-2003> 
joseluislozano@ugr.es

Recibido: 15 de diciembre de 2025

Aceptado: 25 de enero de 2026

Publicado: 03 de febrero de 2026

RESUMEN: Las sociedades contemporáneas se articulan a través de sistemas cada vez más complejos de control y vigilancia que atraviesan el espacio urbano, los cuerpos y las subjetividades. Este artículo analiza la transformación de la vigilancia desde el modelo arquitectónico del panóptico hasta las formas actuales de control digital y algorítmico. A partir de Jeremy Bentham y la lectura foucaultiana del panoptismo como tecnología política de las sociedades disciplinarias, se aborda el tránsito descrito por Gilles Deleuze hacia las sociedades de control, caracterizadas por una modulación continua del comportamiento mediante flujos de información. En este contexto, se examina el papel central de los datos en el capitalismo de la vigilancia y en los procesos de clasificación social automatizada. Frente a la naturalización de estos dispositivos en entornos urbanos y digitales, incluidas las smart cities, el artículo propone el arte contemporáneo como un espacio de análisis crítico y resistencia simbólica. A través de prácticas de artistas y colectivos como Trevor Paglen, Hito Steyerl, Jill Magid, Hasan Elahi, Rafael Lozano-Hemmer, James Bridle, Tega Brain, Harun Farocki, Bureau d'Études, Surveillance Camera Players y Addie Wagenknecht, se muestra cómo el arte no solo representa la vigilancia, sino que la vuelve experiencial, activando al espectador como sujeto vigilado y generando conciencia crítica frente a las nuevas formas de control tecnológico.

PALABRAS CLAVE: vigilancia, control, panoptismo, arte contemporáneo, tecnologías digitales.

ABSTRACT: Contemporary societies are structured through increasingly complex systems of control and surveillance that permeate urban space, bodies, and subjectivities. This article examines the transformation of surveillance from the architectural model of the panopticon to contemporary forms of digital and algorithmic control. Drawing on Jeremy Bentham and Michel Foucault's interpretation of panopticism as a political technology characteristic of disciplinary societies, it addresses the transition described by Gilles Deleuze toward societies of control, defined by a continuous modulation of behavior through information flows. Within this context, the article explores the central role of data in surveillance capitalism and in processes of automated social classification. Against the naturalization of these dispositifs in urban and digital environments, including smart cities, the article proposes contemporary art as a space for critical analysis and symbolic resistance. Through the work of artists and collectives such as Trevor Paglen, Hito Steyerl, Jill Magid, Hasan Elahi, Rafael Lozano-Hemmer, James Bridle, Tega Brain, Harun Farocki, Bureau

d'Études, Surveillance Camera Players, and Addie Wagenknecht, the article demonstrates how art not only represents surveillance but renders it experiential, activating the viewer as a surveilled subject and fostering critical awareness of emerging forms of technological control.

KEYWORDS: surveillance, control, panopticism, contemporary art, digital technologies.

* * * * *

26

1. Introducción

La vigilancia se ha convertido en uno de los rasgos estructurales de las sociedades contemporáneas. La expansión de tecnologías digitales, sistemas de monitorización, plataformas algorítmicas y dispositivos de recopilación masiva de datos ha transformado radicalmente las formas en que el poder se ejerce y se experimenta. La vigilancia ya no se presenta únicamente como una práctica coercitiva externa, sino como un mecanismo integrado en la vida cotidiana, normalizado y, en muchos casos, aceptado voluntariamente, como menciona David Lyon, “la vigilancia ya no es una actividad marginal o excepcional, sino una característica rutinaria de la vida cotidiana en las sociedades contemporáneas” (Lyon, 2018, p. 23). Como advirtió Michel Foucault, el poder moderno no actúa únicamente por represión, sino mediante una “economía de la visibilidad” que induce a los sujetos a interiorizar la mirada del control (Foucault, 1975). Como dirá Gilles Deleuze, “Ya no estamos ante sociedades disciplinarias, sino ante sociedades de control, donde el control es continuo y sin límites” (Deleuze, 1999, p. 279).

Este desplazamiento desde la vigilancia arquitectónica clásica, emblemáticamente representada por el panóptico, hacia formas difusas y descentralizadas de control digital ha sido conceptualizado por Gilles Deleuze como el tránsito de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control, caracterizadas por una modulación continua de los comportamientos a través de códigos, datos y flujos de información (Deleuze, 1990). En este nuevo paradigma, el control ya no se ejerce en espacios cerrados y delimitados, sino que opera de manera ubicua, flexible y aparentemente inmaterial, articulando subjetividades adaptadas a la lógica de la conectividad permanente, como menciona Byung-Chul Han, “El panóptico digital no castiga ni reprime, sino que seduce. La vigilancia se ejerce hoy a través de la libertad” (Han, 2014, p. 86).

Este proceso se manifiesta de manera especialmente evidente en el espacio urbano contemporáneo, donde cámaras de videovigilancia, sensores inteligentes, sistemas de reconocimiento facial y plataformas de gestión algorítmica configuran un paisaje de observación constante, “La gubernamentalidad algorítmica no se dirige a sujetos conscientes, sino que actúa directamente sobre los comportamientos posibles” (Rouvroy & Berns, 2016, p. 96). Bajo discursos legitimadores como la seguridad, la eficiencia o la optimización de recursos, se despliega una infraestructura tecnológica que redefine las relaciones entre individuo, espacio público y poder, dando lugar a nuevas formas de desigualdad, exclusión y clasificación social, “la participación se ha convertido en un mecanismo central a través del cual la vigilancia se normaliza y se expande” (Andrejevic, 2015, p. 45). En este sentido, Shoshana Zuboff ha señalado cómo el capitalismo de vigilancia convierte la experiencia humana en materia prima para la predicción y la modificación de la conducta, erosionando progresivamente la autonomía y la privacidad de los sujetos (Zuboff, 2019).

Frente a este escenario, el arte contemporáneo ha asumido un papel fundamental como espacio de análisis crítico y resistencia simbólica. Numerosas prácticas artísticas han abordado la vigilancia no solo como tema de representación, sino como sistema operativo, apropiándose de las tecnologías del control para revelar sus lógicas internas, contradicciones y efectos sobre la subjetividad. Artistas como Trevor Paglen han investigado las infraestructuras invisibles del poder, satélites, cables submarinos, bases militares, haciendo visible aquello que deliberadamente se oculta; Hito Steyerl ha analizado la circulación de imágenes, datos y cuerpos en el capitalismo digital, evidenciando la violencia implícita en los regímenes de visibilidad contemporáneos; Jill Magid ha explorado las relaciones entre intimidad, vigilancia y consentimiento a través de intervenciones que problematizan la complicidad afectiva con los sistemas de control.

Asimismo, las obras de Hasan Elahi, basadas en la autoexposición radical de datos personales como estrategia de resistencia, cuestionan la lógica de sospecha permanente que subyace a los dispositivos de seguridad global, mientras que Rafael Lozano-Hemmer utiliza tecnologías interactivas y biométricas para subvertir los sistemas de monitorización, transformando la vigilancia en una experiencia colectiva y crítica. Estas prácticas no solo denuncian los mecanismos de control, sino que generan espacios de reflexión sobre la agencia, la visibilidad y las posibilidades de disenso en un entorno cada vez más regulado por algoritmos.

Pero además de estas referencias, podemos observar en el ámbito de la recopilación y control de datos, algoritmos y subjetividad, una serie de artistas como James Bridle que investiga la opacidad de los sistemas algorítmicos, la inteligencia artificial y la vigilancia automatizada. Su concepto de *New Aesthetic* visibiliza cómo los sistemas computacionales reconfiguran la percepción, el conocimiento y el poder, Tega Brai, artista e ingeniera que trabaja sobre ecologías de datos, automatización y sistemas de control. En proyectos como *Unfit Bits*, subvierte los dispositivos de monitorización corporal, evidenciando su carácter normativo y disciplinario. Con relación al control sobre el espacio urbano, las fronteras y el control territorial, Harun Farocki, artista pionero en el análisis crítico de la imagen operativa. En obras como *Eye/Machine*, examina cómo las imágenes producidas por máquinas (drones, cámaras militares, sistemas de control) sustituyen la mirada humana y automatizan la decisión, el Colectivo Bureau d'Études, que mapea redes de poder económico, militar y tecnológico. Sus diagramas y cartografías visualizan estructuras invisibles de control global, mostrando cómo la vigilancia se inscribe en complejas redes geopolíticas. Con relación a la línea de la contra-vigilancia y el activismo tecnológico, podemos ver el trabajo del Colectivo Surveillance Camera Players, Colectivo que realiza performances frente a cámaras de vigilancia en el espacio público, teatralizando la observación y devolviendo la mirada al dispositivo, subvirtiendo su autoridad y visibilidad, o el trabajo de Addie Wagenknecht, que trabaja con hacking, anonimato y tecnologías DIY. Sus obras cuestionan la vigilancia desde una ética feminista y hacker, proponiendo estrategias de sabotaje simbólico y reapropiación tecnológica.

Este artículo se inscribe en esa línea de investigación, proponiendo una lectura actualizada del arte panóptico como un campo de fricción entre poder, tecnología y subjetividad. A través del análisis de prácticas artísticas contemporáneas, se plantea el arte como un dispositivo crítico capaz de interrumpir la naturalización de la vigilancia digital y de abrir espacios de pensamiento frente a las nuevas formas de control que configuran nuestras sociedades.

2. Panoptismo, disciplina y sociedades de control

El concepto de panóptico acuñado por el jurista inglés Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII constituye uno de los pilares fundamentales para comprender la genealogía de la vigilancia moderna. El panóptico, concebido como un modelo arquitectónico penitenciario basado en la visibilidad asimétrica, el panóptico permitía observar sin ser visto, generando en el sujeto vigilado un estado permanente de autocontrol¹. Michel Foucault amplió esta concepción al analizar el panoptismo como una tecnología política del poder propia de las sociedades disciplinarias². Para Foucault, la vigilancia no se limita a un espacio físico concreto, sino que actúa como principio organizador de instituciones como la escuela, el hospital o la fábrica, produciendo sujetos dóciles y normalizados. Sin embargo, a finales del siglo XX, Gilles Deleuze señaló que las sociedades disciplinarias estaban siendo sustituidas por sociedades de control, caracterizadas por una modulación continua del comportamiento³. En lugar de espacios cerrados, operan sistemas abiertos basados en flujos de información, códigos, perfiles y contraseñas. El control ya no se ejerce mediante el encierro, sino a través de una supervisión flexible y permanente. Autores contemporáneos como Byung-Chul Han han profundizado en esta transformación, señalando que el control actual opera mediante la autoexposición, la transparencia forzada y la positividad⁴. El sujeto participa activamente en su propia vigilancia, convirtiéndose en productor de datos y objeto de análisis algorítmico.

Esta mutación del panoptismo hacia formas de control difusas y descentralizadas implica un desplazamiento fundamental en la relación entre poder y visibilidad. Si en el modelo clásico la vigilancia se articulaba a través de una arquitectura claramente identificable, en el contexto contemporáneo el dispositivo de control se vuelve progresivamente invisible, integrado en interfaces digitales, plataformas de comunicación y sistemas algorítmicos que operan en segundo plano. La mirada vigilante ya no se concentra en una torre central, sino que se distribuye a través de redes técnicas que registran, procesan y anticipan comportamientos, configurando un régimen de observación continua difícil de localizar y, por ello, más difícil de cuestionar. En este escenario, la vigilancia deja de operar exclusivamente como mecanismo de corrección posterior para convertirse en una tecnología de anticipación y predicción. La recopilación masiva de datos, el análisis algorítmico y la construcción de perfiles permiten intervenir sobre las conductas antes incluso de que estas se produzcan, desplazando el énfasis desde el castigo hacia la gestión preventiva del riesgo. Este tipo de control, basado en probabilidades y correlaciones estadísticas, introduce nuevas formas de desigualdad y discriminación, ya que los sujetos son evaluados no por sus actos, sino por su adecuación a modelos normativos generados por sistemas automatizados.

Asimismo, la interiorización del control adquiere una dimensión afectiva y relacional. La lógica de la visibilidad permanente se entrelaza con prácticas de comunicación, reconocimiento y validación social, haciendo que la exposición deje de percibirse como imposición para convertirse en requisito de participación. En este sentido, la vigilancia

¹ Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad., p. 204). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1975).

² *Ibid.* p. 141.

³ Deleuze, G. (1999). *Post-scriptum sobre las sociedades de control*. En *Conversaciones* (J. L. Pardo, Trad., pp. 277–286, esp. p. 279). Pre-Textos. (Texto original publicado en 1990).

⁴ Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (A. Bergés, Trad., p. 32). Herder.

contemporánea no solo observa, sino que produce subjetividades alineadas con los imperativos de transparencia, rendimiento y disponibilidad constante. El individuo se autogestiona, se optimiza y se exhibe, reforzando de manera activa los dispositivos que lo gobiernan. Este nuevo régimen de control plantea puntos significativos para la comprensión del espacio público y de la agencia política. La distinción entre vigilancia estatal, corporativa y social se vuelve cada vez más difusa, dando lugar a un entramado híbrido en el que instituciones públicas, plataformas privadas y usuarios participan conjuntamente en la producción de datos y en la regulación de la conducta. Frente a esta complejidad, resulta insuficiente pensar la vigilancia únicamente como una cuestión de seguridad o privacidad; se trata, más bien, de un paradigma que reconfigura las formas de habitar, relacionarse y ejercer el poder en la contemporaneidad.

En este contexto, el arte contemporáneo emerge como un espacio privilegiado para problematizar estas transformaciones. Al apropiarse de los lenguajes, dispositivos y lógicas de la vigilancia, numerosas prácticas artísticas no solo hacen visible lo invisible, sino que introducen fisuras críticas en los regímenes de control dominantes. El arte se convierte así en un campo de experimentación donde es posible ensayar formas alternativas de visibilidad, opacidad y resistencia, cuestionando la naturalización de la vigilancia y abriendo nuevas posibilidades de reflexión sobre la subjetividad y el poder en la era digital.

3. Vigilancia algorítmica y capitalismo de datos

La vigilancia contemporánea no puede entenderse sin atender al papel central de los datos. La recopilación masiva de información personal, su procesamiento mediante algoritmos y su uso con fines económicos, políticos o de control social configuran lo que Shoshana Zuboff ha denominado capitalismo de la vigilancia⁵. Plataformas digitales, redes sociales, aplicaciones móviles y sistemas de inteligencia artificial convierten la experiencia humana en materia prima para la predicción y modulación del comportamiento. Esta forma de vigilancia es especialmente insidiosa, ya que se presenta como servicio, entretenimiento o mejora de la experiencia del usuario, ocultando sus implicaciones políticas. Desde una perspectiva sociológica, David Lyon ha señalado que estos sistemas producen nuevas formas de clasificación social automatizada, donde los individuos son evaluados, puntuados y categorizados según sus datos⁶. Este proceso afecta de manera desigual a distintos colectivos, reforzando dinámicas de exclusión y control diferencial. El arte contemporáneo ha respondido a este contexto desarrollando prácticas que visibilizan la infraestructura invisible de la vigilancia algorítmica, cuestionando la supuesta neutralidad tecnológica y evidenciando sus implicaciones éticas y políticas. La vigilancia contemporánea no puede entenderse sin atender al papel central que ocupan los datos en la reorganización de las relaciones de poder. La recopilación masiva de información personal, su procesamiento mediante algoritmos y su explotación con fines económicos, políticos y de control social configuran lo que Shoshana Zuboff ha denominado capitalismo de la vigilancia. En este régimen, plataformas digitales, redes sociales, aplicaciones móviles y sistemas de inteligencia artificial convierten la experiencia humana en materia prima, transformando acciones cotidianas,

⁵ Zuboff, S. (2020). *La era del capitalismo de la vigilancia: La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder* (A. Santos Mosquera, Trad., p. 18). Paidós. (Obra original publicada en 2019)

⁶ Lyon, D. (2018). *La cultura de la vigilancia: Observar como forma de vida* (M. Fernández, Trad., p. 67). Gedisa.

desplazamientos, interacciones, emociones o hábitos de consumo en datos susceptibles de ser analizados, comercializados y utilizados para la predicción y modulación del comportamiento futuro.

Esta forma de vigilancia resulta especialmente insidiosa en tanto que se presenta bajo la apariencia de servicio, entretenimiento, conectividad o mejora de la experiencia del usuario, ocultando así sus implicaciones políticas y normalizando prácticas de extracción y control. La lógica de la personalización algorítmica, lejos de empoderar al individuo, tiende a encauzar sus decisiones dentro de marcos predefinidos, reduciendo los márgenes de autonomía y reforzando patrones de conducta previsibles. De este modo, la vigilancia deja de percibirse como imposición externa para integrarse en dinámicas de uso voluntario y participación constante.

Desde una perspectiva sociológica, David Lyon ha señalado que estos sistemas producen nuevas formas de clasificación social automatizada, en las que los individuos son evaluados, puntuados y categorizados en función de sus datos, dando lugar a procesos de inclusión y exclusión que operan de manera opaca y desigual. Estas formas de clasificación no solo organizan el acceso a bienes, servicios o derechos, sino que también contribuyen a la producción de identidades normativas y jerarquías sociales basadas en criterios algorítmicos, intensificando las desigualdades existentes y generando nuevas modalidades de control diferencial.

Frente a este escenario, el arte contemporáneo ha ido respondiendo y desarrollando a la misma vez, prácticas que buscan visibilizar la infraestructura invisible de la vigilancia algorítmica y cuestionar la supuesta neutralidad de las tecnologías digitales. A través de estrategias que van desde la apropiación crítica de datos y dispositivos hasta la creación de situaciones de extrañamiento y disrupción, estas prácticas artísticas evidencian las implicaciones éticas, políticas y sociales de la economía del dato, abriendo espacios de reflexión sobre la agencia, la opacidad y las posibilidades de resistencia en el contexto del control digital.

Uno de los artistas que hay que destacar es James Bridle (Londres, 1980) es un artista, escritor y tecnólogo contemporáneo cuya práctica explora las maneras en que los sistemas tecnológicos, desde redes y algoritmos hasta dispositivos de vigilancia automatizados, configuran nuestra percepción del mundo, los mecanismos de poder y las relaciones sociales. El artista ha trabajado tanto con proyectos artísticos como con ensayos críticos que examinan cómo la tecnología digital no solo modela la realidad sino que también oculta sus propias infraestructuras de operación y control, haciéndolas parecer naturales o inevitables. Su obra se caracteriza por hacer visible lo invisible, en lugar de celebrar el avance tecnológico, James Bridle invita a reflexionar sobre sus efectos sociopolíticos, sus implicaciones éticas y la opacidad inherente a sistemas complejos como la inteligencia artificial y la automatización. En palabras del propio artista, las tecnologías no son neutras ni mágicas, sino narrativas cargadas de conflictos y decisiones humanas que requieren cuestionamiento crítico. Una de sus contribuciones más influyentes es el concepto de *New Aesthetic*, acuñado inicialmente en un blog y difundido mediante presentaciones y publicaciones. Este término designa un fenómeno visual y conceptual donde lo digital y lo físico se entrelazan, revelando cómo los códigos, las interfaces y las imágenes generadas por máquinas infiltradas en objetos cotidianos reconfiguran nuestra percepción del entorno. La *New Aesthetic* no se limita a apariencias superficiales, sino que articula las conexiones entre redes, datos, mecanismos de vigilancia y arte, mostrando cómo el

mundo tecnificado redefine lo que consideramos lo real y lo visible. Entre los proyectos más destacados del artista están “Drone Shadows” y “Dronestagram”. En *Drone Shadows*, el artista traza la silueta a escala real de aviones no tripulados (drones) en espacios públicos para hacer perceptible la presencia de tecnologías de vigilancia militares, que de otra forma permanecen invisibles en el imaginario colectivo. Esta intervención obliga al espectador a confrontar físicamente la escala y el impacto de estos aparatos en la vida contemporánea, trascendiendo la abstracción digital. Por su parte, *Dronestagram* es un proyecto que combina estética de redes sociales con geolocalización de imágenes satelitales de zonas afectadas por ataques con drones (Figura 1). Al publicar estas imágenes en Instagram, la artista subraya la contradicción entre la cercanía mediática y la distancia real, geográfica y ética, de las tecnologías de guerra y vigilancia. Su uso de filtros y formatos populares expone cómo la cultura digital puede ocultar o normalizar realidades violentas y complejas.



Figura 1. *Drone Shadow* de James Bridle, instalación urbana que visibiliza la presencia invisibilizada de tecnología de vigilancia como los drones en el espacio público, subrayando la relación entre tecnología, percepción y control.” (Foto basada en documentación de la obra).

Otra artista a destacar es Tega Brain, artista e ingeniera ambiental australiana cuyo trabajo se sitúa en la intersección entre arte, tecnología, ecología y estudios críticos de datos. Su práctica se centra en analizar cómo los sistemas automatizados, los algoritmos y las infraestructuras digitales producen nuevas formas de control, normalización y gestión tanto de los cuerpos humanos como de los entornos naturales. A diferencia de enfoques puramente técnicos, la artista adopta una perspectiva crítica que pone en evidencia los supuestos ideológicos, políticos y normativos inscritos en tecnologías aparentemente neutras. Uno de los ejes centrales de su trabajo es la relación entre automatización y

gobierno del comportamiento, especialmente a través de dispositivos de monitorización que traducen la experiencia corporal y ambiental en datos cuantificables. Tega Brain cuestiona la idea de que estos sistemas produzcan conocimiento objetivo, mostrando cómo imponen modelos de conducta, salud y eficiencia alineados con lógicas neoliberales de optimización y rendimiento. El proyecto *Unfit Bits*, desarrollado junto a Sam Lavigne, constituye una de sus obras más emblemáticas. En esta investigación artística, Brain analiza el funcionamiento de dispositivos de seguimiento corporal como pulseras de actividad (Fitbit, Nike+, entre otros), diseñados para registrar pasos, ritmo cardíaco, sueño y otros indicadores biométricos. En lugar de aceptar pasivamente estas tecnologías, los artistas introducen datos falsos y comportamientos anómalos, como atar el dispositivo a un taladro, a un metrónomo o a un animal, para “engañar” al sistema y producir registros absurdos o imposibles. A través de estas intervenciones, *Unfit Bits* revela el carácter profundamente normativo y disciplinario de la monitorización corporal (Figura 2). Los algoritmos no solo miden, sino que definen qué cuerpos son considerados saludables, activos o productivos, penalizando desviaciones y promoviendo una autoevaluación constante. La obra pone de manifiesto cómo la vigilancia contemporánea se internaliza bajo la forma de autocontrol, donde el sujeto se convierte en gestor de su propio rendimiento físico y biológico. Desde una perspectiva más amplia, el proyecto conecta la vigilancia biométrica con otros sistemas de control algorítmico, evidenciando cómo la cuantificación del cuerpo forma parte de una ecología de datos más extensa que incluye el trabajo, el consumo, la movilidad y la vida cotidiana. En este sentido, la obra de Tega Brain se inscribe en una crítica al tecnosolucionismo, mostrando que la automatización no elimina el poder, sino que lo redistribuye de forma opaca y desigual.

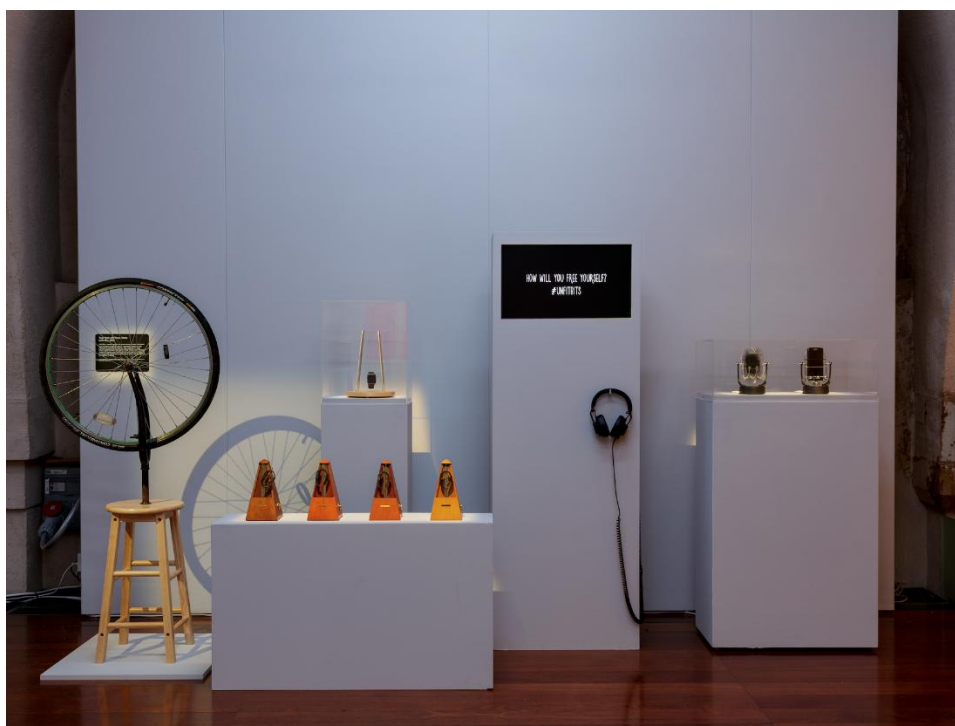


Figura 2. Tega Brain y Sam Lavigne, *Unfit Bits* (2016–2017). Proyecto artístico que subvierte dispositivos de monitorización corporal mediante la generación de datos erróneos, poniendo en evidencia el carácter normativo, disciplinario y político de los sistemas de vigilancia biométrica.

4. Espacio urbano, ciudades inteligentes y control social

Las denominadas smart cities⁷ representan uno de los escenarios más paradigmáticos de la vigilancia contemporánea. Sensores, cámaras inteligentes, sistemas predictivos de seguridad y plataformas de análisis de movilidad configuran ciudades altamente monitorizadas, donde cada desplazamiento puede ser registrado y analizado. Aunque estos sistemas se presentan como herramientas de eficiencia y seguridad, diversos estudios han cuestionado su impacto real, señalando que contribuyen a la normalización del control y a la reducción de la privacidad en el espacio público. Ejemplos como el sistema de crédito social en China, o el uso de reconocimiento facial en ciudades occidentales, evidencian los riesgos de una gestión urbana basada en la vigilancia permanente. Artistas como Trevor Paglen han investigado críticamente estas infraestructuras invisibles, revelando la dimensión militar, política y económica de la vigilancia global. En obras como *Autonomy Cube* o *Invisible Images*, Paglen expone la arquitectura oculta del control digital, invitando a reflexionar sobre los límites de la visibilidad y el poder. Uno de los artistas de referencia que ha trabajado sobre la crítica de la imagen operativa es Harun Farocki (1944–2014) fue uno de los artistas y cineastas más influyentes en el análisis crítico de la imagen técnica, la automatización y los sistemas de control contemporáneos. A lo largo de su extensa trayectoria, Farocki se interesó por las relaciones entre imagen, poder, tecnología y guerra, anticipando debates actuales sobre vigilancia algorítmica, inteligencia artificial y toma de decisiones automatizada. Su trabajo se sitúa en un punto intermedio entre el cine, el ensayo visual y la investigación teórica, cuestionando el estatuto mismo de la imagen en las sociedades tecnológicamente mediadas. Uno de los aportes fundamentales del artista es el concepto de imagen operativa (*operative image*), con el que designa aquellas imágenes que no están destinadas a ser vistas o interpretadas por humanos, sino a operar dentro de sistemas técnicos: imágenes producidas por cámaras industriales, dispositivos militares, sistemas de guiado de misiles o tecnologías de vigilancia. Estas imágenes no representan el mundo, sino que actúan sobre él, ejecutando funciones de medición, selección, seguimiento o destrucción. La serie *Eye/Machine* constituye una de las investigaciones más influyentes del artista sobre este tipo de imágenes (Figura 3). En estos ensayos audiovisuales, el artista analiza imágenes generadas por drones, simuladores militares, sistemas de visión artificial y tecnologías de guiado automático utilizadas en contextos bélicos e industriales. Farocki muestra cómo estas imágenes reemplazan progresivamente la percepción humana, delegando la observación, la interpretación y la decisión a máquinas capaces de actuar de forma autónoma.

En *Eye/Machine*, la cámara deja de ser un instrumento de registro para convertirse en un agente operativo, integrado en circuitos de control que automatizan la violencia y la gestión del territorio. La decisión, por ejemplo, identificar un objetivo o ejecutar un ataque, ya no depende de un sujeto humano, sino de procesos algorítmicos que funcionan a partir de cálculos, patrones y probabilidades. Esta automatización introduce una distancia ética radical entre acción y responsabilidad, diluyendo la noción de autoría y cuestionando los marcos tradicionales de juicio moral. Desde una perspectiva crítica, el artista pone en evidencia cómo estas tecnologías visuales reconfiguran no solo la guerra, sino también el trabajo, la producción y la vigilancia en contextos civiles. Los mismos sistemas que guían misiles o drones son empleados en fábricas automatizadas, controles

⁷ Kitchin, R. (2014). *The real-time city? Big data and smart urbanism*. *GeoJournal*, 79(1), 1–14.

fronterizos y dispositivos de seguridad urbana, estableciendo una continuidad entre lo militar, lo industrial y lo cotidiano. De este modo, *Eye/Machine* anticipa debates contemporáneos sobre el control algorítmico, la gobernanza automatizada y la pérdida progresiva de mediación humana en los procesos de decisión. La relevancia de Farocki para el arte contemporáneo reside en su capacidad para hacer legible lo invisible, revelando cómo las imágenes técnicas configuran nuevas formas de poder sin necesidad de representación simbólica. Su obra no se limita a denunciar la vigilancia, sino que desmonta críticamente los dispositivos que la hacen posible, ofreciendo herramientas conceptuales clave para comprender el régimen visual del capitalismo digital y la guerra tecnológica.

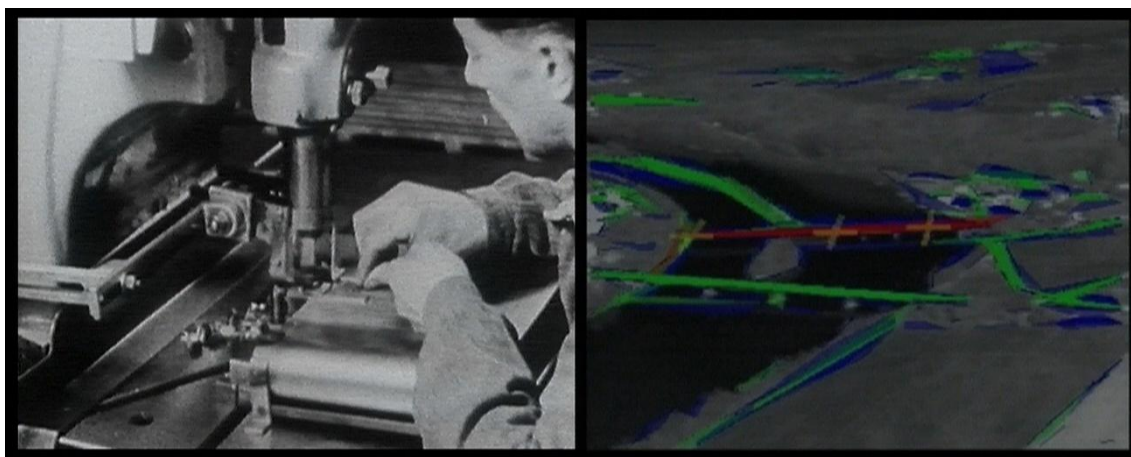


Figura 3. Harun Farocki, *Eye/Machine* (2001–2003). Ensayo audiovisual que analiza imágenes producidas por sistemas militares y de visión artificial, evidenciando cómo la imagen operativa sustituye la mirada humana y automatiza los procesos de decisión y control.

Otro de los colectivos de artistas a destacar sobre la cartografía crítica del poder es el Colectivo Bureau d'Études es un colectivo artístico y de investigación fundado en Francia a finales de la década de 1990, cuyo trabajo se sitúa en la intersección entre arte, activismo político, teoría crítica y análisis geopolítico. Su práctica se centra en la producción de mapas, diagramas y esquemas complejos que revelan las relaciones estructurales entre poder económico, militar, tecnológico y mediático en el capitalismo global. Frente a la opacidad de estas redes, Bureau d'Études propone la visualización como una herramienta de desvelamiento y contra-conocimiento.

A diferencia de otras prácticas artísticas que abordan la vigilancia desde la experiencia subjetiva o el dispositivo tecnológico concreto, el colectivo adopta una perspectiva macroscópica y sistémica. Sus cartografías no representan territorios físicos, sino infraestructuras de poder, conglomerados empresariales, agencias de inteligencia, industrias armamentísticas, instituciones financieras, redes de datos, think tanks y organismos de gobernanza global. De este modo, la vigilancia aparece no como un fenómeno aislado, sino como un componente estructural de un entramado geopolítico y económico más amplio. Entre sus obras más representativas se encuentran mapas como *Governing by Networks*, *World Government* o *Globalization of Surveillance*, en los que el colectivo despliega diagramas densos y deliberadamente complejos (Figura 4). Estas

visualizaciones muestran cómo la vigilancia se articula a través de alianzas entre Estados, corporaciones tecnológicas, industrias de seguridad y sistemas financieros, cuestionando la separación tradicional entre lo público y lo privado. La acumulación de información, lejos de ser neutral, se revela como un instrumento de gobierno y dominación. El carácter abrumador de estas cartografías no es accidental. Bureau d'Études rechaza la simplificación gráfica propia de la visualización de datos corporativa y opta por una estética de la saturación que refleja la complejidad real de los sistemas de poder. El espectador no recibe una lectura inmediata, sino que se enfrenta a un proceso de interpretación crítica que exige tiempo, atención y posicionamiento político. En este sentido, sus mapas funcionan como dispositivos pedagógicos y emancipadores, orientados a activar una conciencia crítica más que a ofrecer respuestas cerradas.

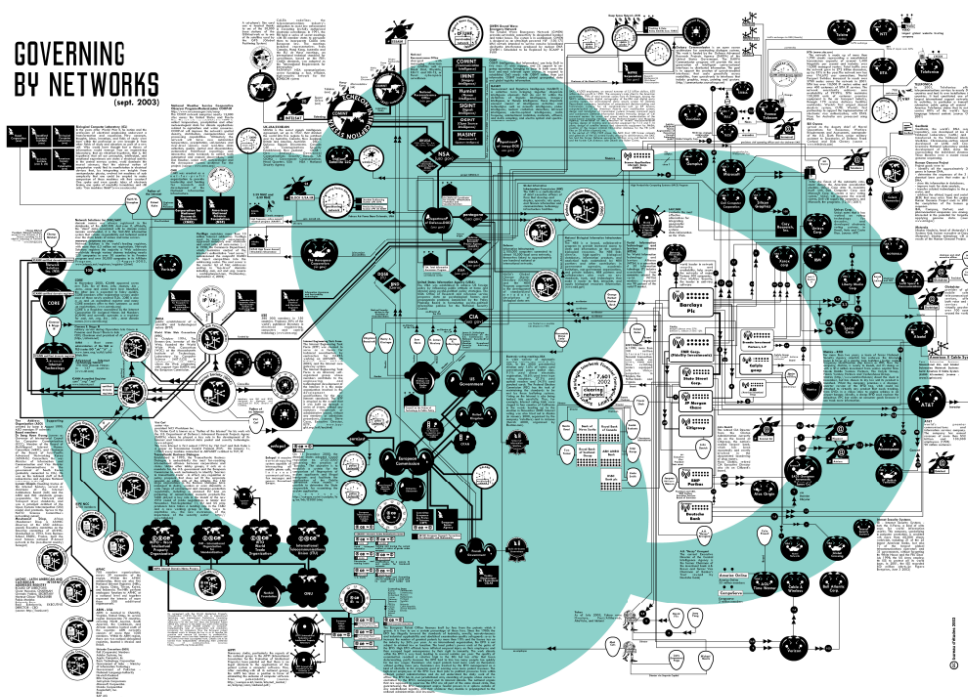


Figura 4. Bureau d'Études, cartografía de redes de poder global (c. 2000–2015). Diagramas críticos que visualizan las interconexiones entre vigilancia, poder económico, industria militar y gobernanza tecnológica, revelando la dimensión geopolítica del control contemporáneo.

Desde el punto de vista de los estudios sobre vigilancia, el trabajo de Bureau d'Études resulta especialmente relevante porque desplaza el foco desde los dispositivos visibles, cámaras, sensores, algoritmos, hacia las condiciones estructurales que los hacen posibles. La vigilancia no aparece únicamente como tecnología, sino como resultado de decisiones políticas, intereses económicos y estrategias geopolíticas interconectadas. Así, el colectivo pone de manifiesto cómo el control contemporáneo opera a escala global, atravesando fronteras y articulando formas de soberanía difusa.

En el contexto del arte contemporáneo, Bureau d'Études encarna una forma de arte-investigación que combina rigor documental, crítica institucional y compromiso político.

Sus cartografías no solo hacen visible lo invisible, sino que cuestionan quién produce el conocimiento, desde dónde y con qué fines, situando al arte como un espacio clave para la comprensión crítica de los regímenes de vigilancia y control en la contemporaneidad.

5. Tecnologías de vigilancia como práctica artística

Una de las características centrales del *arte panóptico* contemporáneo es el uso directo de tecnologías de vigilancia como herramientas de creación. Cámaras de CCTV, sistemas de rastreo GPS, bases de datos o software de reconocimiento facial son apropiados por los artistas para subvertir su función original. Hasan Elahi, en su proyecto *Tracking Transience*, convierte su vida cotidiana en un archivo público como respuesta a la vigilancia estatal, evidenciando el absurdo del control total. Jill Magid, por su parte, explora la dimensión afectiva de la vigilancia en *Evidence Locker*, estableciendo una relación íntima con un sistema de videovigilancia policial. En el contexto español, artistas como Mario Gutiérrez Cru o colectivos como *Reverso* abordan la vigilancia desde perspectivas corporales, políticas y de género, ampliando el debate hacia las implicaciones sociales del control tecnológico.

Uno de los colectivos que ha trabajado sobre las tecnologías de la vigilancia como práctica artística performativa es el *Colectivo Surveillance Camera Players (SCP)* es un colectivo artístico fundado en Nueva York en 1996 por Bill Brown, considerado uno de los primeros grupos en abordar de forma directa y performativa la vigilancia en el espacio público. Su práctica se desarrolla en un momento de expansión acelerada de los sistemas de videovigilancia urbana y se caracteriza por una estrategia simple pero radical: actuar deliberadamente frente a cámaras de seguridad, utilizando la teatralidad como herramienta crítica. A diferencia de otras prácticas que buscan invisibilizarse o escapar de la vigilancia, el SCP adopta una postura de hipervisibilidad consciente. El colectivo identifica cámaras de seguridad, en estaciones de metro, calles, edificios institucionales o espacios comerciales, y realiza performances breves, muchas veces mudas, diseñadas para ser vistas exclusivamente por los operadores de vigilancia. De este modo, invierten la lógica del panoptismo, el sujeto vigilado sabe que está siendo observado y actúa para interpelar directamente al dispositivo de control.

Las acciones del SCP incluyen la representación de escenas teatrales clásicas (como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett), protestas simbólicas, coreografías mínimas o gestos exagerados que interrumpen la normalidad del espacio vigilado. Estas performances no están pensadas para un público presencial, sino para la mirada institucional y anónima del vigilante, desplazando el foco desde la seguridad hacia la reflexión crítica sobre el acto de observar. Desde un punto de vista conceptual, el SCP convierte la cámara de vigilancia en un escenario involuntario, exponiendo su presencia y cuestionando su supuesta neutralidad. Al teatralizar la observación, el colectivo revela el carácter performativo de la vigilancia misma: observar no es un acto pasivo, sino una práctica cargada de poder, decisiones y responsabilidades. La cámara deja de ser un ojo invisible para convertirse en un actor explícito dentro de una relación de poder. La relevancia del *Surveillance Camera Players* en los estudios sobre vigilancia reside en su capacidad para desactivar simbólicamente la autoridad del dispositivo (Figura 5). Si el panóptico clásico funciona mediante la incertidumbre, no saber cuándo se es observado, las acciones del SCP introducen certeza, ironía y confrontación. El control ya no opera de manera silenciosa, sino que es interrumpido por un gesto artístico que reclama agencia y visibilidad crítica. Estas prácticas anticipan debates contemporáneos sobre contra-

vigilancia, derecho a la ciudad y uso político del espacio público. Frente a la expansión de sistemas automatizados y algoritmos de reconocimiento, el SCP propone una resistencia basada en el cuerpo, el gesto y la acción colectiva, subrayando que la vigilancia no solo puede ser denunciada, sino también escenificada, ridiculizada y devuelta a quien mira. En el contexto del arte contemporáneo, el Surveillance Camera Players ocupa un lugar pionero en la articulación entre performance, activismo y crítica tecnológica, demostrando cómo intervenciones mínimas pueden generar una reflexión profunda sobre la normalización del control y la vigilancia en la vida cotidiana.



Figura 5. Surveillance Camera Players, performance frente a cámara de vigilancia, Nueva York (desde 1996). Acciones performativas realizadas en el espacio público que teatralizan la vigilancia y devuelven la mirada al dispositivo, subvirtiéndola simbólicamente su autoridad y visibilidad.

Otra artista que debemos de destacar es Addie Wagenknecht (Estados Unidos, 1981) es una artista, programadora y activista cuya práctica se sitúa en la intersección entre arte, tecnología, feminismo y cultura hacker. Su trabajo aborda de forma crítica los sistemas contemporáneos de vigilancia, control y extracción de datos, poniendo el foco en las relaciones de poder que atraviesan la tecnología digital y en las desigualdades de género, raza y acceso que esta reproduce. Wagenknecht se apropia de herramientas técnicas, software, hardware, redes, dispositivos de seguridad, para subvertir sus usos normativos y exponer sus implicaciones políticas. A diferencia de discursos tecnoutópicos, su obra se inscribe en una tradición DIY (Do It Yourself) y DIT (Do It Together), heredera del *hacking*, el activismo feminista y la cultura *open source*. Desde esta perspectiva, la tecnología no es neutral ni inevitable, sino un campo de disputa que puede ser reapropiado, intervenido y resignificado. La vigilancia aparece así no solo como un sistema técnico, sino como una estructura ideológica que debe ser confrontada desde

posiciones situadas y críticas. Entre sus proyectos más conocidos se encuentra *Asymmetric Love* (2013), una instalación compuesta por cámaras de vigilancia ornamentadas con encaje negro, un material tradicionalmente asociado a lo doméstico y lo femenino (Figura 6). En esta obra, Wagenknecht confronta la estética fría y autoritaria de los dispositivos de seguridad con un lenguaje visual vinculado al cuidado y la intimidad, generando una tensión crítica entre control y afecto. Las cámaras, aunque aparentemente decorativas, siguen siendo plenamente funcionales, subrayando la persistencia del poder vigilante incluso cuando se disfraza de cercanía o protección. Otras obras de la artista exploran el anonimato como estrategia política, el sabotaje simbólico de infraestructuras digitales y la crítica a la cultura de la transparencia obligatoria. Mediante técnicas de hacking ético, redes cifradas y sistemas autónomos, la artista propone formas de resistencia que no pasan por la visibilidad total, sino por la opacidad, el ocultamiento y la interrupción de los flujos de datos. Estas estrategias cuestionan frontalmente la idea de que la exposición constante sea una condición necesaria para la participación social y tecnológica. Desde una perspectiva feminista, Addie Wagenknecht señala cómo los sistemas de vigilancia afectan de manera diferencial a cuerpos históricamente vulnerabilizados, reforzando dinámicas de control, vigilancia y violencia estructural. Su obra articula así una crítica interseccional que vincula tecnología, género y poder, proponiendo el hacking no solo como práctica técnica, sino como metodología política y estética. En el contexto del arte contemporáneo, Addie Wagenknecht representa una línea de trabajo que desplaza la crítica de la vigilancia hacia el terreno de la acción directa, la reapropiación tecnológica y la construcción de alternativas. Sus obras no solo denuncian los sistemas de control existentes, sino que ensayan formas de relación más autónomas, colaborativas y críticas con la tecnología, situando al arte como un espacio de experimentación política frente al capitalismo de la vigilancia.



Figura 6. Addie Wagenknecht, *Asymmetric Love* (2013). Instalación con cámaras de vigilancia ornamentadas que cuestiona el control tecnológico desde una ética feminista y hacker, subvirtiendo simbólicamente la autoridad de los dispositivos de seguridad y proponiendo estrategias de reapropiación crítica.

6. El espectador como sujeto vigilado

El *arte panóptico* contemporáneo, al que se ha hecho referencia a lo largo de este trabajo, no se limita a representar la vigilancia como tema o iconografía, sino que activa directamente al espectador como parte del dispositivo de control. Al situarlo frente a cámaras, sensores, interfaces de recogida de datos o sistemas interactivos de observación, estas prácticas artísticas reproducen, y al mismo tiempo problematizan, las condiciones de visibilidad y exposición que caracterizan la experiencia cotidiana en las sociedades contemporáneas. El espectador deja de ocupar una posición externa y contemplativa para convertirse en sujeto observado, registrado y, en ocasiones, cuantificado. Esta implicación transforma el espacio expositivo en un laboratorio de vigilancia, donde el visitante experimenta de manera encarnada los mecanismos de control que habitualmente operan de forma invisible. Tal como señaló Michel Foucault, el panoptismo no depende únicamente de la presencia efectiva de un vigilante, sino de la interiorización de la mirada y de la conciencia permanente de ser potencialmente observado. En este sentido, muchas obras contemporáneas reactualizan el panóptico foucaultiano al inducir en el espectador un estado de alerta, autocontrol o incomodidad que revela hasta qué punto la vigilancia se ha naturalizado como condición de la vida social. Desde esta perspectiva, la experiencia estética se desplaza del plano de la representación al de la experiencia corporal y afectiva. La vigilancia ya no se presenta como un fenómeno abstracto o distante, sino como una práctica que se siente en el cuerpo: en la incomodidad de ser observado, en la ansiedad generada por la recopilación de datos o en la conciencia súbita de la propia exposición. Como señala Jacques Rancière, el arte político no se define tanto por el mensaje que transmite como por la redistribución de lo sensible que produce; es decir, por su capacidad para alterar las formas de percepción, atención y experiencia. En este sentido, el arte panóptico actúa redistribuyendo la percepción de la vigilancia y haciéndola sensible allí donde normalmente permanece oculta.

Asimismo, estas prácticas ponen en crisis la figura clásica del espectador soberano y autónomo. En lugar de un sujeto libre que observa la obra a distancia, emerge un espectador implicado, interpelado y a menudo capturado por el propio sistema artístico. Esta situación refleja con precisión la condición del sujeto contemporáneo en el capitalismo de la vigilancia descrito por Zuboff, donde la participación, la interacción y la conectividad se convierten en mecanismos de extracción de datos y de modulación del comportamiento. El museo, la galería o el espacio público intervenido funcionan así como microescenarios donde se ensayan, a escala simbólica, las lógicas de control que estructuran el entorno digital y urbano.

No obstante, esta implicación del espectador no debe entenderse únicamente en términos de sometimiento. En muchos casos, la experiencia de ser vigilado dentro del espacio artístico genera un desplazamiento crítico que permite tomar conciencia de la propia posición dentro de los sistemas de control. Como señala Byung-Chul Han, la eficacia del poder contemporáneo reside en su invisibilidad y en su carácter aparentemente voluntario; al hacer explícita la vigilancia, el arte interrumpe esa invisibilidad y abre un espacio para la reflexión y el disenso. La incomodidad, la extrañeza o incluso el rechazo que pueden producir estas obras forman parte de su potencial político. En este sentido, el arte se configura como una herramienta pedagógica y política, no en el sentido de transmitir un discurso cerrado, sino de generar situaciones que obligan al espectador a confrontar críticamente su propia implicación en los regímenes de visibilidad

contemporáneos. Al convertir al espectador en sujeto vigilado, estas prácticas artísticas no solo denuncian la normalización del control, sino que activan una experiencia de conciencia que puede traducirse en nuevas formas de cuestionamiento, resistencia o reappropriación del espacio tecnológico y social.

7. Discusión

La expansión de las tecnologías de vigilancia plantea uno de los principales desafíos contemporáneos en términos de libertad, privacidad y democracia. Frente a este escenario, el arte panóptico se erige como un espacio de resistencia simbólica y reflexión crítica. Al apropiarse de las herramientas del control, los artistas desactivan su aparente neutralidad y revelan su dimensión política. En un contexto marcado por la inteligencia artificial y el control algorítmico, el arte contemporáneo continúa siendo un lugar privilegiado para pensar alternativas y cuestionar el poder. La genealogía trazada en este artículo, del panóptico benthamiano al control algorítmico, permite afirmar que la vigilancia contemporánea ya no funciona como un “añadido” excepcional a la vida social, sino como una condición estructural de habitabilidad, una forma de organizar el espacio, gestionar la circulación y producir subjetividades. Lo que en Bentham aparecía como arquitectura del encierro y en Foucault como tecnología política de disciplina se desplaza, con Deleuze, hacia un régimen de control continuo y modulable, más difícil de localizar, más flexible y, por ello, más eficaz. En este tránsito, la vigilancia deja de depender de muros, instituciones y fronteras visibles para integrarse en redes, plataformas y protocolos; ya no se impone solo desde fuera, sino que se interioriza y se consiente, operando “a través de la libertad” (Han, 2014, p. 86).

Uno de los hallazgos principales del recorrido teórico y artístico es que la vigilancia actual se sostiene sobre una infraestructura material y simbólica que tiende a desaparecer como objeto de percepción. La opacidad algorítmica, la automatización de decisiones y la presentación de la vigilancia como servicio “personalizado” consolidan un poder que no necesita exhibirse como coerción. En este sentido, el diagnóstico de Rouvroy y Berns resulta decisivo, la gubernamentalidad algorítmica no interpela a sujetos deliberantes, sino que actúa sobre “comportamientos posibles” (Rouvroy & Berns, 2016, p. 96), desplazando el campo político hacia un terreno probabilístico donde el riesgo se administra antes de que el acto ocurra. El control se vuelve preventivo y predictivo, y con ello se reconfigura también la noción de responsabilidad: no solo se vigila lo que hacemos, sino lo que podríamos hacer. Este artículo sostiene, además, que la vigilancia digital no puede comprenderse sin su dimensión económica. El capitalismo de la vigilancia descrito por Zuboff transforma la experiencia humana en un recurso explotable, sometido a extracción y predicción; la vida cotidiana se convierte en materia prima para mercados de conducta. Este régimen produce nuevas asimetrías: quienes diseñan y poseen infraestructuras de datos adquieren capacidad de orientar comportamientos, modelar preferencias y capturar valor. A nivel social, tal como advierte Lyon, la vigilancia deviene clasificación: la vida se traduce en puntuaciones, perfiles y categorías que gobiernan el acceso a bienes, servicios y reconocimiento. Dicho de otro modo, el poder contemporáneo no solo observa, ordena, jerarquiza y distribuye oportunidades, a menudo de manera opaca, reforzando desigualdades previas.

En este escenario, el arte contemporáneo aparece en este trabajo de investigación no como mera ilustración del problema, sino como un dispositivo epistemológico capaz de hacer visible aquello que el poder necesita mantener invisible, infraestructuras, lógicas y

efectos. Las prácticas analizadas ponen en juego una constelación de estrategias críticas complementarias. Por un lado, obras como las de Bridle o Harun Farocki señalan el giro decisivo hacia la imagen operativa y la visión maquínica, imágenes que ya no buscan representar, sino actuar, seleccionar y decidir. Por otro lado, proyectos como *Unfit Bits* muestran que la cuantificación del cuerpo no es neutral, sino normativa, define qué cuenta como actividad “correcta”, qué se considera salud, productividad y rendimiento; subvertir el dato es aquí subvertir la norma. A su vez, el Colectivo Bureau d’Études amplía el marco al mapear redes globales, revela que la vigilancia no es un conjunto de dispositivos aislados, sino una economía política que articula Estado, corporaciones y lógicas geopolíticas. Finalmente, propuestas como *Surveillance Camera Players* o *Wagenknecht* desplazan la crítica al terreno de la acción, performance, hacking, anonimato, sabotaje simbólico y reapropiación tecnológica como formas de intervenir en el dispositivo. Un aporte central del artículo es situar al espectador como problema político. El análisis muestra que el arte panóptico contemporáneo produce una inversión clave, el espacio estético deja de ser un lugar de contemplación para convertirse en un lugar de exposición, registro e incomodidad. El espectador se reconoce como sujeto vigilado, y esa vivencia corporal puede activar un “desplazamiento crítico”, la vigilancia se vuelve sensible, discutible, resistible. En términos de Rancière, el arte opera reconfigurando el reparto de lo sensible, altera lo que puede percibirse, pensarse y discutirse públicamente. Así, la potencia política de estas prácticas no reside solo en denunciar, sino en hacer experimentar, convertir una abstracción tecnológica en una experiencia situada que revela el carácter construido, y por tanto transformable, del régimen de control. Las implicaciones de este diagnóstico son claras: la vigilancia contemporánea no se reduce a un debate sobre privacidad individual, sino que afecta a la estructura misma de lo público, a la forma en que se gobierna la ciudad, se administra el riesgo y se produce ciudadanía. En las smart cities, por ejemplo, el relato de eficiencia puede encubrir la expansión de la monitorización permanente; la promesa de seguridad puede convertirse en un argumento para intensificar la clasificación social automatizada. Desde aquí, el artículo sugiere que la pregunta decisiva ya no es únicamente ¿quién nos vigila?, sino ¿qué tipos de sujetos, relaciones y espacios produce la vigilancia? Y, correlativamente, ¿qué tipos de opacidad, anonimato, común y derecho a la ciudad necesitamos para resistirla?.

En términos propositivos, este trabajo concluye que el arte contemporáneo funciona como pedagogía crítica de la vigilancia, no ofrece soluciones técnicas, pero sí herramientas para desnaturalizar el control, evidenciar su economía política y ensayar imaginarios de resistencia. En un momento en que la vigilancia tiende a presentarse como inevitable y eficiente, el arte abre un margen imprescindible para pensar alternativas: desde el derecho a no ser perfilado hasta la reivindicación de formas de opacidad, de ralentización y de desobediencia de datos. Como continuidad de investigación, resultaría especialmente importante y necesaria profundizar en tres líneas: (1) el impacto diferencial de la vigilancia en cuerpos racializados, migrantes y disidencias (control como desigualdad material); (2) la relación entre gobernanza urbana, plataformas privadas y soberanía tecnológica; y (3) las estéticas de la opacidad y el anonimato como formas contemporáneas de agencia política.

Observamos así como la vigilancia ya no es solo un mecanismo de control, sino una forma de mundo. Y si ese mundo se sostiene sobre infraestructuras, algoritmos y hábitos, también puede ser interrumpido, reimaginado y disputado. El arte panóptico, entendido como campo de fricción entre poder, tecnología y subjetividad, demuestra que hacer

visible no es solo mostrar, sino politizar la percepción, abrir conflicto donde había normalización y devolver a la experiencia cotidiana la posibilidad de la crítica.

8. Financiación / Agradecimientos

La presente investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto “Entre fronteras: Arte, Inclusión y Conexión Social para la comunidad migrante de Granada”, financiado por el Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Compromiso Social de la Universidad de Granada, dentro del Programa de Ayudas para la Cofinanciación de actividades en materia de Igualdad, Inclusión y Compromiso Social (COF-2025) del Plan Propio de Investigación y Transferencia. El proyecto ha sido concedido en la línea de Desarrollo Local, con código de expediente COF-DL349-2025.

42

9. Referencias

- Andrejevic, M. (2015). *Vigilancia y alienación en la economía digital*. Caja Negra.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1975)
- Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (A. Bergés, Trad.). Herder.
- Deleuze, G. (1999). *Post-scriptum sobre las sociedades de control*. En *Conversaciones* (J. L. Pardo, Trad., pp. 277–286). Pre-Textos. (Texto original publicado en 1990)
- Deleuze, G. (1999). *Post-scriptum sobre las sociedades de control*. En *Conversaciones* (pp. 277–286). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1990)
- Lyon, D. (2018). *La cultura de la vigilancia: Observar como forma de vida* (M. Fernández, Trad.). Gedisa.
- Rouvroy, A., & Berns, T. (2016). Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación. *Revista Filosofía UIS*, 15(2), 85–116.
- Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism: The fight for a human future at the new frontier of power*. PublicAffairs.