Ongetitled, de Tracey Rose: la vigilancia colapsada

Ongetitled, by Tracey Rose: surveillance collapsed

Cintia Gutiérrez Reyes (c.gutierrezreyes@uma.es)
Profesora del Departamento de Arte y Arquitectura.
Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga.

Pedro A. Cruz Sánchez (pacruz@um.es)
Departamento de Historia del Arte. Facultad de Letras.
Universidad de Murcia.

Recibido: 23/03/25 Aceptado: 18/04/25

Resumen

El presente artículo analiza la vídeo-performance *Ongetitled (Untitled)* (1998) -una de las piezas más importantes del periodo inicial de la artista sudafricana Tracey Rose-. Desarrollada en la privacidad de un cuarto de baño, ante un circuito cerrado de cámaras de vigilancia, Rose se afeita todo el pelo de su cuerpo con el fin de reducir *ad mínimum* los marcadores de género y de raza que, con posterioridad al final del régimen del apartheid, continuaban regulando las relaciones sociales en Suráfrica. La localización en un ambiente de intimidad de esta obra -un cuarto de baño- permite examinar el tránsito que, en la era global, se ha producido desde el modelo disciplinario del "panoptismo" foucaultiano hasta otro "modelo de control", en el que su forma descentralizada permite abarcar todos los escenarios de la vida privada del individuo. En *Ongletitled*, Tracey Rose realiza una doble "estrategia de evitación" -la de los marcadores de género y de raza- que colapsa la racionalidad clasificadora del sistema de vigilancia contemporáneo.

Palabras clave: Tracey Rose, apartheid, vigilancia, control, performance, género, raza.

Abstract

This article analyzes the video performance Ongetitled (Untitled) (1998), one of the most significant works from the early period of South African artist Tracey Rose. Developed in the privacy of a bathroom, under the gaze of a closed-circuit surveillance system, Rose shaves all the hair from her body in an attempt to minimize gender and racial markers that, even after the official end of apartheid, continued to regulate social relations in South Africa. The setting of this piece—a bathroom, a space of intimacy—allows for an examination of the transition, in the global era, from the Foucauldian disciplinary model of "panopticism" to another "control model," whose decentralized structure enables surveillance to extend across all domains of an individual's private life. In Ongetitled, Tracey Rose enacts a dual "strategy of avoidance"—erasing both gender and racial markers—which ultimately destabilizes the classificatory logic of the contemporary surveillance system.

Key words: Tracey Rose, apartheid, surveillance, control, performance, gender, race.

En 1998, la artista sudafricana Tracey Rose (Durban, 1974) realizó una video-performance titulada *Ongetitled (Untitled)* (Fig. 1), en la que, en un espacio de privacidad -un cuarto de baño-, se grababa con cámaras de seguridad mientras se afeitaba todo su pelo corporal. La idea que motivó esta acción de rasurado fue resituar su cuerpo en una zona difusa, en la que la ausencia de un marcador como el pelo favorezca su "desfeminización" y "desracialización". Aquello que subyace en esta obra es una cierta violencia (PRO'SOBOPHA, 2005, p. 128). Pero, en este caso, la violencia generada se revela como eminentemente contrahegemónica: las cámaras de vigilancia inscriben la realidad global del cuerpo bajo control, codificado de acuerdo con la más estricta normatividad social. En cambio, y como resistencia a la transformación de lo cotidiano en un campo de visibilidad sometido a las leyes del control, Rose desafía el lugar que su determinismo le asigna -mujer y negra- para operar un acto de confusión de los roles

Figura 1: "Ongetitled (Untitled)", de Tracey Rose. 1998

que subvierte el circuito cerrado del operativo de vigilancia blanco y patriarcal. La lógica del neocapitalismo establece que el sujeto ha de construir un "cuerpo imaginario" que lo torne compatible con los intereses externos que lo presionan (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2008, p. 413). Estos "intereses externos" no son otros que la vora-

cidad productiva con la que se comportan la seguridad y el control. Como afirma Michaël Foessel, "una sociedad regida por la necesidad de seguridad está por tanto obligada por una necesidad implacable: producir cada vez más y mejores garantías en relación con lo que se posee" (FOESSEL, 2010, p. 38). "Producir" quiere decir, en este sentido, garantizar la convergencia del "cuerpo imaginario" del sujeto con la necesidad de control en la que se funda el Estado de vigilancia. En la medida en que un cuerpo resulta rápidamente identificable en el campo visual bajo control, dicho cuerpo resulta productivo y favorece las prácticas de vigilancia del Estado liberal. Por el contrario, si tal cuerpo se muestra refractario al "consumo visual" de los aparatos de control, su desenvolvimiento en el sistema es interpretado como productivamente deficitario. El "cuerpo imaginario" debe caracterizarse por su alta legibilidad para la economía y el control. Y, cuando como sucede en *Ongtitled*, los "marcadores de lectura" son borrados hasta el extremo de descategorizar el cuerpo, su productividad se transforma en lugar de disidencia política. Esta pieza temprana de Tracey Rose se revela, en consecuencia, como un interesante caso de análisis dentro de los *Surveillance Studies*, en tanto en cuanto articula el cuerpo vigilado como un punto de fractura y crisis de productividad del Estado de vigilancia.

1. Violencia y control en el postapartheid

Para comprender la completa dimensión de una video-*performance* como *Ongetitled*, así como las razones que condujeron a Tracey Rose a desestabilizar los factores de género y raza ante las cámaras de seguridad, es necesario contextualizar esta pieza en el relato que ha cosido la historia de Sudáfrica, y que ha vinculado intrínsecamente los procesos de colonialismo y vigilancia. Desde el siglo XVIII, este territorio ha sido colonizado por holandeses, británicos y afrikáners. Estos últimos -descendientes de los colonos neerlandeses- establecieron, en 1948, el sistema de segregación racial conocido como *apartheid*. Durante las más de cuatro décadas que duró este periodo, el National Party optimizó "un sistema nacional de vigilancia omnisciente". Importó computadoras para imponer un régimen de clasificación racial fija y mantener registros detallados de la población africana" (KWET, 2023, p. 97). En la *Population Registration Act* -dictada en 1950-, la población quedó dividida en tres razas: *"White"; "coloured"*; y *"native"* -también conocida como "Bantu" y, finalmente, como "black". Una

década más tarde, se incorporó una cuarta raza: la conocida como *"indian"*. En un país en el que los negros comprendían el 75 % de la población, la responsabilidad de vigilarlos recaía en el Department of Native Affairs, cuya misión -en palabras de Michael Kwet- era "contar y controlar" –*"count and control"* (Ibídem, p. 105). El proyecto del *apartheid* se perpetuó en el tiempo como una estrategia para asignar identidades raciales "fijas e inequívocas a cada persona" (Ibíd.). A resultas de ello, la identidad racial quedó "profundamente arraigada en la psique del pueblo" (Ibíd., 105). Como resume Deborah Posel, "para aquellos que no tenían más opción que vivir dentro del marco de esas categorías, el hábito de leer los síntomas de las razas fue completamente naturalizado" (POSEL, 2001, p. 74). Este opresivo *modus vivendi* se tradujo en un proceso de epidermización, que, en definición de Stuart Hall, implicaba "literalmente la inscripción de la raza en la piel" (HALL, 1996, p. 16). El *aplanamiento del ontos* en la superficie de la piel supuso el "momento de fractura del cuerpo con su humanidad" (BROWNE, 2015, p. 98).

El final del *apartheid,* en 1992, no supuso la desaparición de la estructura de violencia y de control que había filtrado las relaciones sociales durante gran parte del siglo XX. La ventilación de discursos como el de la "reconciliación" o el de la célebre proclama de "Nación arcoíris" -acuñada por Desmond Tutu- no consiguieron maquillar la pervivencia de un sistema social excluyente, en el que las identidades vigentes continuaban reflejando la segregación racial y de género. Tampoco 1992 consiguió establecerse como un "grado cero histórico": todo el relato de violencia y vigilancia urdido meticulosamente desde el poder durante las décadas anteriores no se podía olvidar de un día para otro. Una prueba de ello fue la proliferación, durante toda la década de 1990, de circuitos cerrados de televisión, que plagaron el marco de vida cotidiana de cámaras de seguridad (Minnaar, 2012, pp. 100-121), las cuales prolongaban el espíritu del "sistema de vigilancia omnisciente" del *apartheid*. Muchos de los integrantes de las generaciones de artistas que eclosionaron escalonadamente durante los noventa -el caso de Tracey Rose- y las dos primeras décadas del siglo XXI conocieron los desmanes del apartheid. Ningún proyecto de reconciliación nacional podía implicar un cierre en falso del horror, con las heridas todavía supurando y los cuerpos traumatizados por encarnar estereotipos forjados desde el escarnio. Un panorama de crisis como este requería de actuaciones urgentes y extremas que

actuarán como un elemento de choque contra la "normalización". Y las prácticas performativas se conjuraron, en este sentido, para situar ante los ojos de los sudafricanos todo el pasado de terror que la tabula rasa de la "normalización" quería borrar (CRUZ SÁNCHEZ, 2021, p. 544).

El set en el que Tracey Rose desarrolla una vídeo-*performance* como *Ongetitled* connota, en este sentido, la superposición de la estructura segregadora y de vigilancia del apartheid al nuevo escenario democrático abierto con la victoria de Nelson Mandela en 1994. La presencia de las cámaras de seguridad en un contexto de intimidad pone de manifiesto cómo el largo legado del racismo y de la explotación colonial en Suráfrica continuaba resonando en la era *postpartheid* (KWET, 2023, p. 97). El hecho de que el operativo de vigilancia se halle instalado en un cuarto de baño se revela como un indicador incontrovertible de hasta qué punto la población negra continuaba siendo reconocida como una categoría fija, que permea las diferentes dimensiones de su realidad. La diferencia entre espacio público y espacio privado no existía, en tanto en cuanto la interiorización de los marcadores raciales impedía a los afronativos desplegar su subjetividad del color de la piel. Tracey Rose evidencia, en esta obra, que el grado de autoconciencia normalizado por la comunidad negra sudafricana era el de *ser un cuerpo visible para la mirada blanca*. Y este "ser-cuerpo-para-el-otro" no era algo que se pudiera dejar en la calle, al entrar en la intimidad del hogar.

2. La invasión de la intimidad: el "superpanóptico"

El acercamiento que las prácticas artísticas posmodernas y contemporáneas han realizado a lo que podríamos denominar como *vigilancia sistémica* ofrece múltiples ejemplos tanto en el ámbito de la instalación, la *performance* y el teatro experimental. Entre el paisaje heteróclito de obras generado durante las últimas cinco décadas, conviene detenerse en tres trabajos, cuya configuración discursiva determina a su vez tres estadios de obligado tránsito para comprender una propuesta como *Ongtitled*, de Tracey Rose. El primero de ellos es *Going around the Corner Piece* (1970) (Fig. 2), de Bruce Nauman. En esta instalación interactiva, el espectador ha de recorrer, por el exterior, una habitación de planta cuadrada cerrada por paneles. En cada una de sus esquinas, Nauman situó una cámara de vigilancia y un monitor. Conforme el espectador -por cualquiera de los lados- ca-

Figura 2: "Going Around the Corner Piece", Bruce Nauman. 1970. Centre Pompidou, MNAM

mina hacia el monitor situado frente a él, toma conciencia de que sus pasos están siendo grabados desde atrás por una cámara que forma parte de un circuito cerrado de televisión. Sin embargo, y para su sorpresa, el monitor que está ante sus ojos permanece en blanco. Solo en el instante de doblar la esquina, el visitante captura una fugaz imagen de su espalda en el monitor al fondo del corredor -imagen que desaparece en cuanto éste contempla su giro-. Nauman es el primer artista, en este sentido, que se vale de una cámara de seguridad para inscribir el cuerpo del espectador en una pantalla de vigilancia. Ahora bien, y como señala John MacGrath, las cámaras no se utilizan tanto para fijar la realidad cuanto para multiplicarla y complicarla (MACGRATH, 2012, p. 85). El sistema de vigilancia diseñado por Nauman se basa en un juego cruzado por el que la grabación efectuada por una cámara es enviada a una pantalla diagonalmente opuesta. Esto genera en el espectador una doble toma de conciencia: de un parte, que se encuentra en un panóptico, sin puntos ciegos, en el que su

cuerpo es infaliblemente controlado; y, de otro, que el acceso a todas esas imágenes de él mismo se encuentra bloqueado. Quien transita por esta instalación solo ve su cuerpo furtivamente, en el momento de desaparecer, como en un *efecto de huida*. La sensación que embarga al espectador es que, en efecto -y como sostiene McGrath-, la imagen de su cuerpo se multiplica, pero que, en este incesante desdoblamiento, todas las demás veces de su corporeidad le han sido arrebatadas, ya no son suyas. La relación del cuerpo con la "vigilancia sistémica" se basa en un axioma fácil de enunciar: *una parte de su realidad visible ya no le pertenece.* El sistema de reproducción de la vigilancia se basa en tornar visible el cuerpo bajo control para sumar esa "visibilidad ganada" al campo de lo invisible. En rigor, la vigilancia produce ambos efectos simultáneamente: más visibilidad y más invisibilidad (LYON, HAGGERTY Y BALL, 2012, p. 3). Si, de un lado, las cámaras puntúan muchas de nuestras acciones cotidianas, de otro, todo el entramado por el que alguien es "señalado como sospechoso" se oculta bajo un velo de opacidad al que solo tienen acceso unos pocos privilegiados (Ibídem.).

A este primer estadio -definido por Nauman-, en el que *el cuerpo inscrito en lo visible es escamoteado por la invisibilidad,* hay que sumar un segundo en el que el énfasis se pone en cómo "la práctica personal de la vigilancia ha impactado sobre el yo, la psique y la perspectiva de cualquier relación con el otro" (MCGRATH, 2012, p. 85). La obra de Sophie Calle constituye, a tal respecto, un perfecto paradigma de la exploración artística de este impacto psicológico en el sujeto vigilado. Proyectos como *The Shadow* (1981) -en el que la artista contrató a un detective privado para que la siguiera durante un día entero- o *Suite Venetienne* (1979) -donde es ella la que siguió y fotografió a un hombre que conoció casualmente en una fiesta- evidencian el doble comportamiento de cualquier individuo en la sociedad de la vigilancia: como agente del control y como paciente de los sistemas de observación.

Mientras que las piezas de seguimiento de Calle se desarrollan mayoritariamente en la esfera de lo público, una instalación como *Surveillance Bed* (1994), de Julia Scher, singulariza un tercer estadio que anuda los dos conceptos explorados por Tracey Rose en *Ongtitled:* vigilancia y privacidad. *Surveillance Bed* consiste en una cama con cuatro postes que llevan incorporados cámaras y monitores de

vídeo. Cualquier espectador que se tumbe en ella verá reproducidos sus movimientos, en tiempo real, en los referidos monitores. Tales imágenes en vivo se entremezclan con secuencias pregrabadas en las que se muestran sucesos pasados que han acontecido sobre esa misma cama. El empleo de un elemento como la cama, en Surveillance Bed, iguala en intimidad a la localización de *Ongtitled* en un cuarto de baño: ambos espacios delimitan dos de las esferas de máxima intimidad del individuo. Y, en ellas, el sujeto ya no puede protegerse de la invasión de la "vigilancia sistémica"- La separación entre lo público y lo privado ha sido borrada por la expansión de los mecanismos de control más allá de la localización rígida que Foucault otorgó a su "panoptismo".

Efectivamente, el modelo de panóptico foucaultiano se configura como un "espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo" (FOUCAULT, 2002, p. 194). Según este esquema, la operación de vigilancia adquiere la forma de "un trabajo ininterrumpido de escritura" que "une el centro y la periferia" (Ibídem.) y que, por lo tanto, adquiere una forma jerarquizada (Ibíd., p. 196). La idea del internamiento en un punto fijo se revela, en la actualidad, insuficiente para explicar la diseminación y *carácter líquido* de un sistema de vigilancia, capaz de penetrar en los *lugares desplazados* de la intimidad. De hecho, el modelo panóptico ya no sirve para explicar los modos descentralizados y no jerárquicos de vigilancia, en una era en la que todo el mundo mira a todo el mundo (MANN, NOLANG y WELLMAN, 2003, pp. 331-355). En palabras de William Bogard, "el modelo disciplinario ha sido abandonado en beneficio de un 'modelo de control'" (BOGARD, 2012, p. 30). En su lúcido cuestionamiento del "panopticismo" codificado por Foucault, Deleuze proponía un tránsito desde la lógica del "molde" a la de la "modulación": "Los encierros son *moldes* o moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una *modulación*, como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía en cada punto" (DELEUZE, 1999, p. 278). Contra la rigidez del "molde" y su imposición de una forma preexistente que no encaja ni funciona en todos los contextos, la "modulación" se vale de su capacidad adaptativa para adoptar la forma del elemento vigilado. Bogard lo resume perfectamente cuando afirma que "un molde no puede alterar su forma, de suerte que el objeto que produce está fijado. En cambio, el control

ejercido por la modulación se adapta a la desterritorialización de las fuerzas productivas que marca el desplazamiento desde lo industrial a la organización en red de la sociedad contemporánea" (BOGARD, 2012, p. 33). Este tránsito desde el "modelo disciplinario" al "modelo de control" conlleva una crisis del "panoptismo" (Ibídem.) y, en consecuencia, obliga a su redefinición en los términos de la "modulación" deleuzeana. El resultado de modular el "panoptismo" es lo que Bogard ha denominado *"superpanóptico"* -esto es, una forma más inflada y extensa de la vigilancia panóptica (Ibíd., p. 30).

Vigilar la intimidad es un acto de "modulación". La descentralización del control permite una vigilancia sin periferias. El individuo ha *in-corporado* el control y lo lleva con él a todas partes. Ser cuerpo supone, en la actualidad, estar bajo vigilancia. *La encarnación resulta sospechosa;* máxime cuando, en los escenarios de la privacidad, se muestra sin las restricciones de los protocolos sociales. Un cuerpo, en el espacio público, es puesto en duda; un cuerpo, en la esfera privada, se clasifica como potencialmente peligroso. Y la razón de ello -como asevera Baudrillard- es que "la posibilidad de la intimidad implica una promesa de democracia" (BAUDRILLARD, 2000, p. 171). Sostiene, en este sentido, Carissa Véliz que "la privacidad es como la llave que abre los aspectos de ti que son más íntimos y personales, los que hacen que tú seas más *tú*" (VÉLIZ, 2020, p. 26). Como explica esta autora, "tienes un cuerpo. Las instituciones públicas y privadas quieren saber más acerca de él, quizás experimentar con él, para de este modo aprender más sobre otros cuerpos como el tuyo" (Ibídem., p. 27). Se infiere de ello que la autonomía que garantiza la privacidad supone "tener poder sobre tu propia vida" (Ibid., p. 36). De ahí que los cuerpos -siempre peligrosos- aparezcan para el "modelo de control" como más amenazantes si cabe cuando disfrutan de un margen de autonomía en la esfera de lo íntimo. "El poder -recuerda Véliz- que la privacidad nos garantiza colectivamente como ciudadanos es necesario para la democracia" (Ibid., p. 40).

El potencial democratizador que posee un cuerpo en la intimidad ha conducido a que la necesidad de omnisciencia que moviliza a la sociedad de la vigilancia actúe rápido con el fin de desacreditarlo. Advierte Sara M. Smyth de que "las preocupaciones sobre la privacidad son a menudo desestimadas sobre la base de que resultan anticuadas, anti-progresistas, demasiadas costosas e inconvenientes para

la seguridad del Estado" (SMYTH, 2019, p. 51). Para los partisanos del régimen de control que permea nuestras sociedades, la privacidad se ha convertido en lo opuesto al progreso democrático (Ibídem.). Todo lo que no sea el sacrificio de la intimidad de los cuerpos en beneficio de la visibilidad infalible del "superpanóptico" es tachado de insolidario y, por ende, de resistencia al bien común. La intimidad se define por una escala que la vigilancia no admite: la de la persona, la de lo humano (LEBOVICI, 2004, p. 13). Y las democracias liberales contemporáneas se miden por la escala mayor del "bien común". No existe nada más "común", en este sentido, que la seguridad de todos. De manera que todo aquello que se oponga al control exhaustivo e infinitamente modulado de los cuerpos será de inmediato considerado como antidemocrático. Se entiende, en consecuencia, que la vigilancia haya terminado por cubrir "todos los aspectos de la vida pública y privada de los individuos" (CEYHAN, 2012, p. 41). Aunque -de acuerdo al nuevo escenario dispensado por el tránsito del "molde" a la "modulación"- esta colonización del ámbito privado, por parte del "superpanóptico", ya no se realiza mediante la intervención directa en el juego -lo cual sería una estrategia demasiado grosera que pondría en alerta al individuo-, sino mediante la creación de las propias reglas del juego (Ibídem.).

Esta última anotación resulta de sumo interés a la hora centrar la relación entre privacidad y vigilancia que Tracey Rose establece en *Ongetitled*. A diferencia de *Surveillance Bed*, de Julia Scher -en la que las cámaras y los monitores se encuentran integrados en la cama y el espectador que interactúa con ella no puede escabullirse de su control-, en la vídeo-*performance* de la artista sudafricana las cámaras constituyen una elección propia. Ni el Estado ni ninguna empresa privada las ha instalado en el espacio de intimidad del cuarto de baño. Asistimos, por tanto, a un *desdoblamiento de la subjetividad de la autora*, por el cual esta actúa simultáneamente como gestora del "superpanóptico" y como objeto de la vigilancia. ¿A qué motivo cabe imputar este ejercicio de "autocontrol"? Como ya se ha explicado en el epígrafe anterior, durante el apartheid la población nativa llegó a interiorizar los marcadores de raza y de género puestos bajo vigilancia por el aparato opresor del Estado. Este acto de interiorización suponía vivir bajo la conciencia de ser observada. Un cuerpo negro y, además, de mujer solo se podía construir como objeto vigilado. Ser visible era la condición inexorable que condenaba a vivir

bajo el control del heteropatriarcado blanco. El hecho de que, tras las primeras elecciones democráticas, las relaciones sociales en Suráfrica continuarán rigiéndose por estos marcadores de raza y género explica la elección, por parte de Tracey Rose, de exteriorizar, en *Ongetitled*, el "superpanóptico" interiorizado en condiciones de privación de libertad. Su propia subjetividad se desplegaba como la garantía del control ejercido por las estructuras de poder. Como aclaraba previamente Ceyhan, los aparatos de seguridad ya no necesitan intervenir directamente para asegurar su eficacia; les basta con diseñar las reglas del juego, de suerte que son los propios individuos los que se encargan de cumplirlas en su cotidianidad. En el caso de *Ongetitled*, las referidas reglas de juego consisten en el despliegue de la intimidad como una experiencia permeada por la culpa violentamente interiorizada de ser negra y mujer. *Autocontrolarse es la manera natural de expresarse como sujeto*. Además, y como recuerda Lebovici, se da la circunstancia de que la intimidad constituye un dominio cultural e históricamente feminizado (LEBOVICI, 2004, p. 12). El patriarcado le negó a la mujer la posibilidad de ocupar el espacio público; de ahí que siempre se la desplazará al ámbito privado de lo doméstico, el cual carecía de cualquier interés político, intelectual o artístico. El creciente interés que, para la sociedad de la vigilancia, ha adquirido la esfera de la intimidad conlleva una inversión de la inveterada estructura de pensamiento que ha guiado la sociedad patriarcal: lo privado es ahora el espacio en el que los cuerpos cobran poder y, por medio de su empoderamiento democrático, se pueden tornar peligrosos.

3. Una estrategia de la evitación

Sostiene Torin Monahan que, aunque las economías tardo-capitalistas pueden prosperar en lo proteico, "el estado busca la permanencia y la precisión en lo que respecta a la identidad de los cuerpos que circulan dentro y fuera de sus territorios" (MONAHAN, 2022, p. 27). El hecho de que haya cambiado el modelo -el "disciplinario" ha sido sustituido por el de "control"- no implica que haya variado el objetivo: fijar las identidades para facilitar su vigilancia. Mientras que, en el "panoptismo" de Foucault, la estrategia consistía en *fijar los cuerpos a un lugar,* con la crisis de este y el advenimiento de su versión expandida -el "superpanóptico"-, el propósito que se persigue es *fijar los cuerpos a una identidad* -con independencia del lugar que ésta habite-. El perfeccionamiento de los mecanismos de control que se ha

logrado durante las últimas décadas busca precisamente estabilizar la dimensión visible de los cuerpos, y evitar así las zonas de confusión. La vigilancia -recalca Ayse Ceyhan- es una expresión de la racionalidad liberal que busca no solo clasificar a los individuos, sino también "capturar los rasgos contingentes de lo incierto" (CEYHAN, 2012, p. 38). Más precisa se muestra Hille Koskela cuando afirma que la información generada por el sistema de vigilancia "es creada sobre la base de categorizaciones presupuestas, tales como masculino/femenino, edad, nacionalidad, empleo, vecindario, etc." (KOSKELA, 2012, p. 50).

La pulsión clasificadora de las tecnologías de la vigilancia se fundamenta, en consecuencia, en una estructura racional que busca segregar a los individuos en categorías *identitarias netas*, que a su vez se traducen en códigos visuales incontrovertibles. Evidentemente, la relación entre "tecnologías de la vigilancia" y "categorías identitarias netas" no se fundamenta en criterios de objetividad, de pura y aséptica observación. Tal y como se encarga de recordar Monahan, "las tecnologías ni están separadas de la sociedad ni son herramientas neutrales que puedan ser aplicadas discretamente a los problemas sociales (…) Antes bien, la vigilancia y la seguridad están íntimamente entreveradas con instituciones, ideologías, y una larga historia de desigualdad social" (MONAHAN, 2006, p. 10). Vigilar siempre conlleva un sesgo ideológico desde el que se fijan identidades a partir de intereses de todo tipo. El mismo proceso de clasificar es un acto de construcción. Y, en una vídeo-performance como *Ongetitled*, Tracey Rose se muestra como una subjetividad mermada por una doble clasificación: la de mujer y negra.

Ahora bien, lo interesante de una obra como esta es que el desdoblamiento del yo de la artista que se produce en ella explicita, de un lado, el "superpanóptico" interiorizado durante el periodo del *apartheid*, mientras que, de otro, opone resistencia a la racionalidad clasificadora en la que se fundamenta dicho sistema de vigilancia. El acto de rasurar, ante las cámaras, todo el pelo de su cuerpo implica una minimización de los marcadores raciales y de género. En realidad, lo que Rose performa ante los aparatos de vigilancia es lo que Monahan ha denominado como "evitación" (*"avoidance"*) (MONAHAN, 2022, pp. 21-42). La implementación de la biométrica como eficaz forma de autentificación de las identidades de los sujetos ha obtenido como respuesta, en el mundo de la creación artística, el desa-

rrollo de acciones conducentes a la reducción de la legibilidad de los cuerpos. Recursos como pintarse la cara, peinados que transforman la apariencia del individuo o el empleo de máscaras se han revelado como los procedimientos más socorridos para "jugar con la ilegibilidad" del rostro (Ibídem., p. 27). Un ejemplo de este último caso lo aporta Leo Selvaggio a través de sus "*URME masks*": impresiones en 3D de su propio rostro que, una vez superpuestas a su cara, impiden su reconocimiento facial. La arenga que el propio Selvaggio lanza en un vídeo no deja duda alguna acerca de sus intenciones: "La vigilancia está aquí, y ha llegado para quedarse. Y más que intentar combatirla directamente, propongo que cambiemos aquello que es vigilado hasta el punto de que la razón por la que somos vigilados deje de ser relevante. Estoy hablando de cambiarnos. Ayúdame a cambiarnos" (Citado por MONAHAN, 2022, p. 30).

La "estrategia de evitación" que, en las *"URME masks"*, activa Selvaggio persigue generar un colapso de la legibilidad del rostro mediante un ejercicio de *suplementación identitaria* -añadir para colapsar-. En cambio, en el caso de *Ongtitled*, la "estrategia de evitación" por la que se decanta Tracey Rose es la de la reducción de lo que cabría denominar como *contrastivos identitarios*. En efecto, la racionalidad clasificadora de la vigilancia construye las identidades *negativamente*: una mujer lo es sobre el fondo de contraste del hombre; un negro lo es sobre el fondo de contraste del blanco. O formulado en otros términos: mujer *es* lo que *no es* hombre; y negro *es* lo que *no es* blanco. En la medida en que Rose se afeita el pelo de su cuerpo ante las cámaras, los marcadores de género y de raza quedan disminuidos hasta el extremo de no poder funcionar como "elementos de contraste" para definir "negativamente" su identidad. La reducción de los "contrastivos identitarios" provoca un borrado de los "factores de negación" que clasifican *por defecto* la imagen de Rose. La "estrategia de evitación" que propone la artista se sustancia, en consecuencia, en un *desabastecimiento visual* por el que el cuerpo pierde su "valor neto" y se confunde con el *fondo ideológico de negación*.

4. Un lugar más allá del control patriarcal

Si, con anterioridad, se ha reflejado cómo las estructuras de poder más conservadoras interpretan la defensa de la privacidad como un riesgo para la democracia, la evolución de este análisis exige ahora agregar a este "foco de sospecha" a las mujeres y a la población ra-

cializada. Señala, a este respecto, Chomsky que la percepción generalizada es que "la democracia está amenazada por los esfuerzos organizados de los llamados 'intereses especiales'; un concepto de la política contemporánea para referirse a trabajadores, granjeros, mujeres, jóvenes y mayores, discapacitados, minorías étnicas, etc." (CHOMSKY, 1989, p. 12). Aunque, en la actualidad, el género se encuentra inserto en un complejo rango de relaciones donde el poder y la represión están asociados con el ejercicio de la vigilancia, lo cierto es que mucho tiempo antes de la aparición de las tecnologías contemporáneas de vigilancia "el género y la sexualidad fueron intensamente por normas sociales y morales" (KOSKELA, 2012, p. 49). La razón de esta estricta labor de vigilancia es que, históricamente, "las mujeres y las minorías sexuales han sido pioneras en el desafío y rechazo al sometimiento a semejante control" (Ibídem.). Se deriva, de este esbozo histórico, que los operativos de vigilancia estén "repletos de asunciones masculinas y de dinámicas de clasificación de género" (Ibid.). Como sostiene Koskela, la vigilancia pública no ha tenido éxito en disminuir el número de crímenes violentos contra las mujeres, pero el uso de cámaras ha propiciado, en contrapartida, una objetualización del cuerpo femenino, así como un *espacio masculinizado* (KOSKELA, 2000, pp. 243-265).

En tanto que realidad determinada por la pulsión escópica masculina, una de las paradojas que hace aflorar la presencia de la mujer en el espacio de la vigilancia es que, en paralelo a su exclusión de la esfera pública burguesa -la cual la ha relegado a la invisibilidad-, su exposición al control masculino le ha otorgado una condición de "hipervisibilidad" (HEYNEN y VAN DER MEULEN, 2016, p. 11). Este exceso de visibilidad trae consigo dos consecuencias que no se pueden soslayar: en primer lugar, "niñas y mujeres permanecen sobrevigiladas" (Ibídem., p. 12); y, en segundo, las mujeres han sido concebidas, ante todo, "*como* cuerpos" (Ibid., p. 15). Cuando se vinculan ambas circunstancias, lo que se colige es que, en el espacio de la vigilancia, *la mujer no gana un cuerpo -desde el que empoderarse-; antes bien, se le impone.* Frente a la idea de la *mujer in-corporada* -que implicaría la subjetivación de su corporeidad-, la realidad que prevalece en el "modelo de control" contemporáneo es el de la *mujer-cuerpo* -en la que el guión transforma el cuerpo en un suplemento para la mujer, una "visibilidad" sobrevenida y forzada desde el exterior-. En la fórmula "mujer-cuerpo", el cuerpo, ciertamente, no es una materialidad vivida, sino una *visibilidad arrebatada*. Este desplazamiento desde

el "cuerpo material" al "cuerpo visible" solo se explica por un factor que, pese a resultar elemental, merece ser subrayado: la supremacía de la visión sobre cualquier otro sentido en los espacios de vigilancia. En palabras de Koskela, "el operador de cámara de vigilancia percibe el mundo en un modo que está dominado por lo que aparece en pantalla (…) Esta es una imagen altamente circunscrita de la realidad, en la que el contacto social está reducido a lo visual" (KOSKELA, 2012, p. 51). La hegemonía que el sentido de la vista ha evidenciado desde la antigüedad clásica hasta la tardo-modernidad se ha ejercido fundamentalmente contra la mujer, cuya subjetividad material ha sido vaciada hasta quedar reducida a una imagen controlable. No es de extrañar, en este sentido, que el sistema de vigilancia que permea todos nuestros movimientos haya prolongado una jerarquía sensorial que favorece la identificación de la mujer como "cuerpo-para-ser-observado".

Frente a esta lógica de la vigilancia, Tracey Rose plantea, en *Ongtitled*, una situación que busca encontrar, para la mujer, "un lugar más allá del control interpretativo y espacial de los hombres" (GEYER-RYAN, 1996, p. 124). Como ya se ha anotado, la racionalidad clasificadora de la vigilancia requiere de "identidades netas" que se ajusten al carácter fijo de lo normativo. Advierte Koskela que los sistemas de vigilancia "requieren todavía que la gente encaje en un mundo con dos géneros. Con independencia de nuestras identidades, somos tratados como hombres o mujeres" (KOSKELA, 2012, p. 50). En este sistema binario reforzado por la vigilancia, Rose dirige su referida "estrategia de la evitación" a borrar los "marcadores de género" y exponer, ante las cámaras, un cuerpo andrógino que complica la concepción normativa del género. Si, en su crítica al binario masculino/femenino, Koskela sentencia que "el género no es estable, sino que siempre es performado" (Ibídem.), no queda sino concluir que uno de los pilares sobre los que se apoya la "estrategia de evitación" de Tracy Rose es introducir, en la racionalidad normativa de la vigilancia, *la performatividad del género*. Judith Butler -alumbradora de esta teoría- sitúa al sujeto no como la causa o la consecuencia de la construcción cultural, sino como una emergencia continuada en el interior de esta. La construcción, en estos términos, se entiende como un "proceso temporal que opera a través de la reiteración de las normas" y que adquiere un "efecto de sedimentación" (BUTLER, 2005, p. 27). Ese "espacio más allá del control interpretativo y espacial de los hombres" que

reclamaba Geyer-Ryan para la mujer es logrado por Rose a través de la rotura performativa del sistema binario de la vigilancia. La androginia colapsa el sistema de reconocimiento de las cámaras mediante la reducción *ad mínimum* del "contrastivo identitario" del género. En tanto en cuanto la racionalidad clasificadora de la vigilancia considera la performatividad del sujeto como un accidente que desborda su marco de control, Tracey Rose se encarga de señalar una salida para escapar a la hipervisibilidad del cuerpo femenino.

5. La negritud desclasificada

Apunta acertadamente Torin Monahan que una de las cuestiones que más urge debatir es "cómo la vigilancia contribuye a la segregación espacial y a la desigualdad social" (MONAHAN, 2006, p. 2). Si, por una parte, se asiste a una "democratización de la vigilancia" (BALL, HAGGERTY y LYON, 2012, p. 3), por otra se comprueba cómo "nuevas asimetrías han emergido, de modo que la vigilancia de los grupos más privilegiados es utilizada para mejorar su acceso privilegiado a los recursos, mientras que la vigilancia de los grupos más marginales refuerza y exacerba las desigualdades existentes" (Ibídem.). Parece evidente, en lo tocante a esto, que la vigilancia no se ejerce para erosionar las categorías sociales causantes de la violencia sistémica, sino para culpabilizar a priori a los colectivos históricamente más desfavorecidos y garantizar así los privilegios de las clases hegemónicas.

Una de las cristalizaciones más evidentes de esta *democracia asimétrica* potenciada por el "modelo de control" es la atinente a la cuestión racial. De hecho, dos de los rasgos configuradores de la modernidad -colonialismo y racismo- sobreviven, en la actualidad, en el "proceso de racialización y vigilancia del 'Otro'" (KHAN, AHMED y MACHADO, 2022, p. 6). El control y la vigilancia fueron las medidas implementadas por "los poderes imperial y colonial para encerrar en el espacio de la sub-humanidad a todos aquellos que, a través de la fuerza de trabajo esclavizada, sirvieron para lograr los objetivos de soberanía y dominio -la lógica moderna de la expansión colonial-" (Ibídem, p. 7). Se entiende, de este modo, cómo la racionalidad clasificadora de la vigilancia ha asumido con naturalidad el mito biológico de la raza, y cómo, por consiguiente, "las categorías raciales basadas en el color continúan guiando las prácticas de vigilancia que pretenden proteger a los estados-nación" (BEATTY y HRISTOVA, 2018, p. 37).

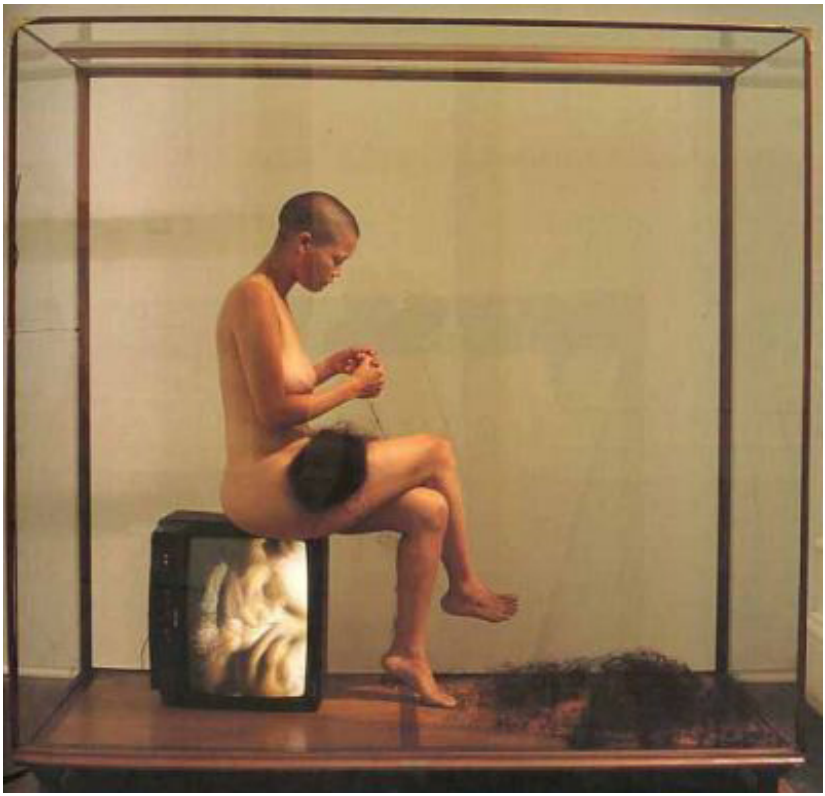

Figura 3: "Span II", Tracey Rose, 1997

Este marco global de racialización del sistema de vigilancia se acentúa más si cabe cuando se restringe el campo de estudio a esos años inmediatamente posteriores al fin del *apartheid*, en los que la expansión de las tecnologías de vigilancia en Suráfrica no hizo sino perpetuar el racismo estructural preexistente. Contra esta realidad, Tracey Rose opera, en *Ongetitled*, sobre uno de los elementos clave de los que se servía el régimen segregador del *apartheid* para marcar racialmente a los individuos: el pelo. Es indudable que el pelo ondulado -o *afro*- constituye uno de los rasgos culturales que definen a la población negra. Su funcionamiento como marcador racial para la oligarquía blanca lleva a Rose al rasurado de su cabello con el fin de *desclasificar su negritud*. En esta vídeo-performance, el cabello funciona como metonimia de la epidermización de su cuerpo, de tal

manera que su afeitado conlleva la eliminación del "contrastivo identitario" de índole racial. Un año antes de la realización de *Ongtitled* -en 1997-, Tracey Rose llevó a cabo Span II (Fig. 3) -una *performance* que adelanta algunas de las "estrategias de evitación" centrales en la obra aquí analizada-. Ejecutada durante la segunda Bienal de Johannesburgo, Rose se encerró en una caja de cristal, desnuda, rasurada y sentada sobre un aparato de televisión volcado que reproducía un desnudo femenino reclinado. La artista anudaba su propio cabello, afeitado durante la performance anterior a ésta: *Span I* (1997). El dispositivo de denuncia ingeniado por ella se escinde en dos planos de significación: de un lado, el cubo de cristal dispara conexiones hacia la tradición occidental de exhibir gente de color en nombre de la ciencia (MACKENNY, 2001, p. 20); y de otro, la manipulación de su propio cabello introduce el recuerdo del denominado *"pencil test"* ("prueba del lápiz"), empleado por las autoridades durante el *apartheid* para resolver la categoría racial de cada individuo -si el pelo se anudaba al lápiz, era rizado (*kroes*) y, por tanto, pertenecía al espectro racial de los no-blancos; si , por el contrario, el pelo era lacio (*gladde*) y no se enredaba en el lápiz, al individuo se le consideraba blanco (Ibídem., p. 21). Sobre estos dos niveles de denuncia, Rose reconstruye su identidad como agencia: "Con mi cuerpo desnudo sobre la televisión -asevera- quería negar la pasividad del desnudo acostado (…) La obra es un acto de limpieza, una salida. El anudar (mi pelo) invoca no sólo las cuentas del Rosario de mi infancia, sino también el trabajo con las propias manos y el empoderamiento implícito en esta labor manual" (citado por 'PRO'SOBOPHA, 2005, p. 128). La cabeza rasurada, en *Ongetitled*, funciona literalmente como una tabula rasa que anula el determinismo racial del nacimiento, y procura a la artista una visibilidad desclasificada.

Bibliografía

BALL, Kristie; HAGGERTY, Kevin y LYON, David: *"Introducing Surveillance Studies*. En: BALL, Kristie; HAGGERTY, Kevin y LYON, David: The Routledge Haandbook of Surveillance Studies. London, New York: Routledge, 2012.

BAUDRILLARD, Jean: *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 2000.

BEATTY, Joel y HRISTOVA, Stefka: *"Articulating Race: Reading Skin Colour as Taxonomy and as Numerical Data"*. En: FLYNN, Susan y MACKAY, Antonia (eds.): Surveillance, Race, Culture. London: Palgrave Macmillan, 2018.

BOGARD, William: *"Simulation and Post-Panopticism"*. En: BALL, Kristie; HAGGERTY, Kevin y LYON, David: The Routledge Haandbook of Surveillance Studies. London, New York: Routledge, 2012.

BROWNE, Simone: *Dark Matters. On the Surveillance of Blackness*. Durham, London: Duke University Press, 2015.

BUTLER, Judith: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

CEYHAN, Ayse: *"Surveillance as Bipower"*. En: BALL, Kristie; HAGGERTY, Kevin y LYON, David: The Routledge Haandbook of Surveillance Studies. London, New York: Routledge, 2012.

CHOMSKY, Noam: *Necessary Illusions. Thouht Control in Democratic Societies*. London: Pluto Press, 1989.

CRITICAL ART ENSEMBLE: *"Bioparanoia and the Culture of Control".* En: DA COSTA, Beatriz y PHILIP, kavita: Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience. Cambridge, London: The MIT Press, 2008.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Akal, 2021.

DELEUZE, Gilles: *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

FOESSEL, Michaël: *Estado de vigilancia. Crítica de la razón securitaria.* Madrid: Lengua de Trapo, 2010.

FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.

GEYER-RYAN, Helga: *"Imaginary Identity: Space, Gender, Nation"*. En: BRENNAN, Teresa y JAY, Martin (eds.): Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight. Nwe York, London: Routledge, 1996.

HALL, Stuart: *"The After-Life of Frantz Fanon: Why New? Why Black Skin? Why White Masks?"*. En READ, alan (ed.): The Facto f Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation. London: Institute of Contemporary Arts. 1996.

HEYNEN, Robert y VAN DER MEULEN, Emily: *"Gendered Visions: Reimagining Surveillance Studies".* En: VAN DER MEULEN, Emily y HEYNEN, Robert (eds.): Expanding the Gaze. Gender and the Politics of Surveillance. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2016.

KHAN, Sheila; AHMED, Nazir y MACHADO, Helena: "Introduction". En: KHAN, Sheila; AHMED, Nazir y MACHADO, Helena: *Racism and Racial Surveillance. Modernity Matters*. New York, London: Routledge, 2022.

KWET, Michael: *"Surbeillance in South Africa: From Skin Branding to Digital Colonialism"*. En. KWET, Michael (ed.): The Cambridge Haandbook of Race and Surveillance. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2023.

KOSKELA, Hille: *"The Gaze Without Eyes: Video-Surveillance and the Changing Nature Urban Space"*. Progress in Human Geography (London), 24 (2), pp. 243-265.

KOSKELA, Hille: *"'You Shouldn't Wear the Body': The Problematic of Surveillance and Gender"*. En: BALL, Kristie; HAGGERTY, Kevin y LYON, David: The Routledge Haandbook of Surveillance Studies. London, New York: Routledge, 2012.

LEBOVICI, Elisabeth: *"L'intime et ses représentations"*. En: LEBOVICI, Elisabeth (dir.): L'intime. Paris: École Nationale Supériore des Beaux-Arts, 2004.

MACGRATH, John: *"Performing Surveillance"*. En: BALL, Kristie; HAGGERTY, Kevin y LYON, David: The Routledge Haandbook of Surveillance Studies. London, New York: Routledge, 2012.

Mackenny, Virginia: *"Post-Apartheid Performance: Art as the Site of Gender Resistance*". Agenda: Empowering Women for Gender Equity (Abingdon), nº 49, pp. 15-24.

MANN, Steve; NOLAN, Jason y WELLMAN, Barry: *"Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments"*. Surveillance & Society (Chapel Hill), 1 (3) (2003), pp. 331-355.

MINNAAR, Anthony: *"The Growth and Further Proliferation of Camera Surveillance in South Africa"*. En: DAYLE, Aaron; LIPPERT, Randy y LYON, David (eds.): Eyes Everywhere. The Global Growth of Camera Surveillance. London, New York: Routledge, 2012.

MONAHAN, Torin: *"Questioning Surveillance and Security"*. En: MONAHAN, Torin (ed.): Surveillance and Security. Technological Politics and POwer in Everyday Life. New York, London: Routledge, 2006.

MONAHAN, Torin: *Crisis Vision. Race and the Cultural Production of Surveillance*. Durham, London: Duke University Press, 2022.

POSEL, Deborah: *"What's in a Name? Racial Categorisations under Apartheid and their Afterlife"*. Transformation. Critical Perspectives on Southern Africa (Baltimore). 47 (2001), pp. 59-82.

PRO'SOBOPHA, Mgcineni: *"The Body: Gender and the Politics of Representation"*. Agenda: Empowering Women for Gender Equity (Abingdon), 63 (2005), pp. 117-130.

SMYTH, Sara: *Biometrics, Surveillance and the Law. Societies of Restricted Access, Discipline and Control*. London, New York: Routledge, 1999.

VÉLIZ, Carissa: *Privacy is Power. Why and How You Should Take Back Control of Your Data*. London: Bantam Press, 2020.