



Vigilancia, arte y psicopolítica: estrategias de resistencia en la era de la transparencia total

Surveillance, art, and psychopolitics: strategies of resistance in the age of total transparency

JOSÉ LUIS LOZANO JIMÉNEZ
Universidad de Granada (España)
<https://orcid.org/0000-0002-0514-2003>
joseluislozano@ugr.es

Recibido: 11 de septiembre de 2025
Aceptado: 18 de noviembre de 2025
Publicación online: 26 de diciembre de 2025

RESUMEN:

El presente artículo analiza la transformación de la vigilancia en la era digital, que ha pasado de ser un control visible y coercitivo a uno más sutil y seductor, propio de la psicopolítica neoliberal. Según Byung-Chul Han, este nuevo modelo se basa en la auto-vigilancia y el rendimiento autoimpuesto, facilitado por redes sociales y plataformas digitales. En este contexto, el arte contemporáneo actúa como espacio de resistencia crítica, utilizando estrategias que subvierten los mecanismos de control. Ejemplos como *SOMEONE* de Lauren Lee McCarthy o las obras de !Mediengruppe Bitnik revelan las implicaciones de la vigilancia digital. El texto también retoma a Jean Baudrillard para explicar cómo la vigilancia produce una realidad simulada, sustituyendo la experiencia auténtica. Así, el arte no busca restaurar lo real, sino denunciar las condiciones del control digital. Finalmente, se traza una genealogía de la vigilancia desde el panóptico hasta la psicopolítica, donde el sujeto deviene vigilante de sí mismo.

PALABRAS CLAVE: Psicopolítica, Vigilancia, Transparencia, Resistencia artística, Simulacro.

ABSTRACT:

The article analyzes the transformation of surveillance in the digital age, shifting from visible and coercive control to a more subtle and seductive form characteristic of neoliberal psychopolitics. According to Byung-Chul Han, this new model relies on self-surveillance and self-imposed performance, enabled by social networks and digital platforms. In this context, contemporary art emerges as a space for critical resistance, employing strategies that subvert control mechanisms. Examples such as *SOMEONE* by Lauren Lee McCarthy and works by !Mediengruppe Bitnik expose the implications of digital surveillance. The text also draws on Jean Baudrillard to explain how surveillance creates a simulated reality, replacing authentic experience. Thus, art does not aim to restore the real but rather to denounce the very conditions of digital control. Finally, the article traces a genealogy of surveillance from Bentham and Foucault's panopticon to contemporary psychopolitics, where the individual becomes both self-monitoring subject and data producer in a hyper-mediated reality.

KEYWORDS: Psychopolitics, Surveillance, Transparency, Artistic Resistance, Simulacrum.

1. Introducción

Vivimos inmersos en una sociedad hiperconectada, donde la vigilancia ya no es únicamente ejercida por estructuras estatales u órganos de poder visibles, sino que se ha difuminado en formas más sutiles y omnipresentes. Este fenómeno, señalado por diversos pensadores contemporáneos, ha afectado todas las esferas de la vida: desde la política y la economía, hasta el arte, la subjetividad y el deseo. En esta nueva lógica de control, el arte contemporáneo emerge como un espacio de resistencia crítica frente al dispositivo panóptico digital, cuestionando tanto los mecanismos de observación como las nuevas formas de autoexposición voluntaria promovidas por el neoliberalismo emocional y digital. Byung-Chul Han, uno de los filósofos más influyentes de las últimas décadas, ha caracterizado este fenómeno como una transformación del biopoder foucaultiano hacia una "psicopolítica" más eficaz y seductora. En palabras del propio autor: "La psicopolítica neoliberal explota la libertad. El sujeto se cree libre, cuando en realidad está sometido de forma más eficiente que en las formas clásicas del poder disciplinario" (Han, 2014, p. 18). Esta nueva modalidad de control no requiere ya de coerción visible o autoridad represiva, se basa en la seducción, en la hiperexposición voluntaria y en el rendimiento autoimpuesto. Las redes sociales, las plataformas de datos y los sistemas de geolocalización forman parte de esta infraestructura de transparencia que configura al sujeto como un objeto de vigilancia constante y también como un vigilante de sí mismo. En este contexto, el arte se convierte en una arena clave para la crítica y la reflexión. Numerosos artistas contemporáneos han hecho de la vigilancia —y de la transparencia como forma moderna de control— el eje central de su producción. Lejos de reproducir pasivamente la lógica del espectáculo o de las redes, estas obras desnudan las estrategias de control algorítmico, el extractivismo de datos, y el desvanecimiento de la privacidad como derecho. Desde instalaciones interactivas hasta performance digitales y net art, el arte responde a la condición panóptica de nuestra era, como herramienta de resistencia simbólica, política y ética. A diferencia de otros estudios que abordan la vigilancia digital desde una perspectiva meramente sociológica o tecnológica, este trabajo propone una lectura ontológica y estética del fenómeno. La vigilancia no se concibe aquí únicamente como un mecanismo de control, sino como un régimen de visibilidad que redefine lo que puede ser visto, dicho y pensado. Desde esta perspectiva, el arte contemporáneo opera no solo como crítica política, sino como crítica epistemológica y ontológica del ver, al reivindicar la opacidad, el error y el silencio como espacios de subjetivación. Este desplazamiento permite situar el artículo dentro de los debates actuales sobre la visualidad, la subjetividad digital y las políticas de la percepción.

2. Marco teórico

El presente artículo propone una exploración crítica de cómo la vigilancia y el control operan en el arte contemporáneo como campo de resistencia, utilizando los marcos teóricos de Byung-Chul Han (*Psicopolítica* y *La sociedad de la transparencia*) y de Jean Baudrillard (*La agonía de lo real*), así como la mención a obras de referencia de artistas internacionales que abordan, desde distintas perspectivas, el fenómeno del control digital. Se analizarán también los dilemas éticos, sociales y políticos que se desprenden del uso de tecnologías de monitoreo como materia estética, en un escenario donde el arte no solo representa la realidad, sino que la interviene, la desafía y, en ocasiones, la subvierte. Este artículo tiene como objetivo claro,

analizar las estrategias artísticas contemporáneas que problematizan la vigilancia digital desde una lectura filosófica y estética. En particular, se propone: trazar una genealogía del poder visual desde el panóptico clásico hasta la psicopolítica neoliberal, examinar cómo el arte contemporáneo convierte la opacidad en herramienta crítica frente a la transparencia total y situar estas prácticas dentro de un debate epistemológico sobre el conocimiento, la imagen y el control algorítmico. En este artículo se entiende el arte contemporáneo no en un sentido puramente cronológico, sino como un paradigma cultural (Heinich, 2014) en el que las obras se conciben como dispositivos de pensamiento y crítica. Este paradigma se caracteriza por la autoconciencia del arte respecto a sus propias condiciones de producción y legitimación, lo que permite leer las prácticas artísticas sobre vigilancia no como meras ilustraciones tecnológicas, sino como intervenciones críticas dentro del régimen visual contemporáneo. En diálogo con la propuesta de Byung-Chul Han sobre la psicopolítica neoliberal, Shoshana Zuboff, conceptualiza el capitalismo de vigilancia como un régimen económico que convierte la experiencia humana en materia prima para la extracción de valor. El arte que utiliza datos, algoritmos o interfaces no solo responde a la lógica de la transparencia, sino que visibiliza las formas en que el capitalismo contemporáneo captura la subjetividad y la convierte en rendimiento visual y afectivo.

El concepto de vigilancia como herramienta de control social tiene una genealogía crítica que ha sido ampliamente explorada por otros autores. El padre de la arquitectura moderna de control y de la reforma de la moral sin enjuiciamientos terribles, el jurista inglés Jeremy Bentham, en el siglo XVIII, diseñó el *panóptico* como un modelo arquitectónico para las cárceles, donde un vigilante ubicado en una torre central podía observar a todos los presos sin ser visto (Bentham, Foucault y Miranda, 1979, p. 36). Michel Foucault retoma esta idea en *Vigilar y castigar* del año 1975 y la convierte en metáfora de las sociedades disciplinarias modernas. Foucault señala: "*La visibilidad es una trampa*" (1975, p. 201). En otras palabras, cuando el sujeto se siente permanentemente observado, internaliza la disciplina y se autorregula. Este principio se ha trasladado a nuestra contemporaneidad, donde los dispositivos digitales no solo observan, sino que también recolectan, clasifican y monetizan nuestros comportamientos. Sin embargo, en la sociedad de la información, este modelo ha mutado. Como señala Byung-Chul Han en *Psicopolítica*, hemos pasado de una sociedad disciplinaria a una sociedad del rendimiento. "*El poder inteligente no prohíbe, sino que induce. No reprime, sino que estimula*" (Han, 2014, p. 15). En este nuevo modelo, el control ya no se impone desde fuera, sino que se instala en la subjetividad del individuo, que se convierte en su propio vigilante y productor de datos. Jean Baudrillard, por su parte, en *La agonía del poder*, plantea que en la sociedad hipermediatizada actual, lo real ha sido sustituido por su representación infinita. "*El simulacro ya no oculta la verdad: es la verdad la que se ha convertido en un simulacro*" (Baudrillard, 1996, p. 11). Esta desmaterialización del poder lo vuelve más difícil de localizar, y por tanto, de resistir. Hay un claro debate en lo que se refiere a la sociedad de control bajo el capitalismo extremo, como menciona Fredric Jameson, en su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, describe el posmodernismo como una etapa en la que el capitalismo penetra todos los ámbitos de la vida social y simbólica. La cultura deja de ser un espacio autónomo y se convierte en la expresión estética de la lógica económica del capital. En este régimen, la imagen se vuelve superficie, simulacro y mercancía: un medio de consumo que sustituye la experiencia histórica por una presencia continua y espectacular.

Desde esta perspectiva, la vigilancia digital puede leerse como una extensión de esa lógica cultural: un sistema que no solo controla, sino que produce sujetos integrados al flujo de información y consumo. La transparencia, valor celebratorio del neoliberalismo, funciona aquí como una estrategia de visibilización total que oculta su propia función disciplinaria.

Si bien Byung-Chul Han y Jean Baudrillard permiten comprender la transparencia y el simulacro desde una crítica al capitalismo informacional, otras tradiciones teóricas, particularmente las de pensadores y pensadoras racializadas, han problematizado la visibilidad desde una perspectiva descolonial. Édouard Glissant, propuso el “derecho a la opacidad” como resistencia frente a la violencia epistemológica del colonialismo, una noción que resuena con las estrategias artísticas que rehúyen ser completamente legibles o codificables. En una línea similar, Bell Hooks, analiza la mirada como campo de poder racial, donde ver y ser visto implica una jerarquía de dominación. Desde estos enfoques, la vigilancia no solo es tecnológica, sino también histórica, un modo de mirar heredado de la colonialidad. Incorporar estas perspectivas amplía el debate sobre la transparencia hacia una política de la invisibilidad como gesto emancipador.

3. El arte como contra-transparencia: visibilidad y opacidad como política

En su obra *La sociedad de la transparencia*, Byung-Chul Han señala que vivimos en una era en la que la opacidad ha sido demonizada, y la transparencia se impone como una supuesta virtud social. En sus propias palabras: “La transparencia total genera una coacción sistemática a mostrarse y exponerse” (Han, 2012, p. 10). El resultado de esta compulsión a la visibilidad es un nuevo tipo de violencia, la que se ejerce no desde el castigo, sino desde la exposición, mostrar todo ante la cámara, todo ante todos. La lógica neoliberal ha redefinido los parámetros del éxito, el deseo y la identidad, bajo el mandato de mostrarse siempre activo, productivo y deseable. El individuo se convierte así en su propio censor o “autocensor”, en su propio algoritmo, en su propio explotador (Lozano y Trujillo, 2022, p. 163). En este marco, el arte que resiste no es aquel que se suma a la exhibición sin crítica, sino el que problematiza esa transparencia como mecanismo de control. La crítica no proviene solo de la representación, sino de la dislocación de los sistemas, subvirtiendo cámaras, usando datos de forma irónica, manipulando algoritmos o haciendo visible lo invisible. Así, las obras que se analizan en este artículo no pretenden ofrecer soluciones inmediatas, sino generar experiencias estéticas que provoquen disonancia, malestar y reflexión sobre los dispositivos que nos configuran. En la psicopolítica neoliberal descrita por Byung-Chul Han, el poder se disfraza de libertad. Jameson complementa esta lectura al situar la transparencia como parte del imaginario posmoderno del capital, donde toda superficie se vuelve imagen de consumo. La vigilancia, en este sentido, no solo observa, sino que estetiza la vida cotidiana. La noción de opacidad no puede desligarse de su genealogía descolonial. Édouard Glissant planteó el “derecho a la opacidad” como una respuesta a la violencia epistémica de la mirada colonial, que exigía transparencia y legibilidad de los cuerpos racializados. En la misma línea, Bell Hooks, analizó la mirada como un campo de poder racial, donde ver y ser visto implica relaciones históricas de dominación. Achille Mbembe, amplió esta crítica al describir la necropolítica como un régimen que administra la visibilidad y la vida misma, mientras que autoras como Saidiya Hartman y Tina Campt, han mostrado cómo las imágenes coloniales codifican la diferencia racial bajo lógicas de vigilancia visual. Integrar estas voces permite

comprender la opacidad no solo como una estrategia estética contemporánea, sino como una reivindicación histórica de los cuerpos y saberes subalternos frente al mandato moderno de transparencia.

4. Simulacro, verdad y agonía de lo real: artistas que devuelven la mirada

Uno de los enfoques más potentes en los últimos diez años en el arte contemporáneo es el uso de tecnologías de vigilancia para revertir su lógica. Esto ya recordaba a los artistas de los tempranos años 60 como Bruce Nauman, Dan Graham o Nam June Paik, artistas que en la actualidad emplean cámaras de seguridad, software de reconocimiento facial y algoritmos de recolección de datos no para ejercer control, sino para evidenciar su funcionamiento y sus implicaciones. Las obras seleccionadas en el presente artículo no buscan una representación de la vigilancia, sino que la emplean como dispositivo estético y político. El criterio de selección responde, por tanto, a la capacidad de cada práctica artística para poner en crisis el régimen de transparencia que caracteriza la cultura digital. La resistencia en el arte contemporáneo no se opone frontalmente al poder, sino que opera desde dentro del sistema técnico, subvirtiendo sus propios medios (Hui, 2016). Este gesto se manifiesta a menudo como parodia o desactivación de las lógicas de control, entendidas aquí en el sentido baudrillardiano del simulacro, un juego de espejos donde el arte expone la artificialidad del poder que pretende imitar. Desde esta perspectiva, la parodia no es ironía vacía, sino una estrategia de desobediencia semiótica. Como señala Tony Godfrey, el arte contemporáneo se define por la transición de la representación a la intervención. En este sentido, las estrategias de resistencia ante la vigilancia se inscriben en una genealogía que va del arte conceptual y el videoarte de los años sesenta y setenta con Bruce Nauman, Dan Graham, Julia Scher, etc., a las prácticas post-digitales actuales. El presente artículo se sitúa en esa línea de continuidad, centrando la atención en las formas contemporáneas de autoexposición y control algorítmico. Un ejemplo reciente y particularmente revelador es el trabajo de Lauren Lee McCarthy, artista e investigadora estadounidense, cuyo proyecto *SOMEONE*, 2019, plantea una instalación en la que la artista actúa como un asistente virtual humano, vigilando y controlando el entorno doméstico de los participantes, a la manera de una “Alexa humana” (Figura 1). McCarthy cuestiona no solo la presencia intrusiva de tecnologías inteligentes en nuestras casas, sino también la voluntad con la que los usuarios aceptan esta presencia. La obra invita a pensar ¿qué pasa cuando la vigilancia tiene rostro humano?, ¿por qué confiamos más en una voz sin cuerpo que en un ser humano? En palabras de Lauren Lee McCarthy: “La transparencia tecnológica que promete ayudarnos en realidad nos hace más vulnerables. Mi trabajo busca hacer tangible esa vulnerabilidad” (McCarthy, 2020). Otro caso significativo es el del colectivo !Mediengruppe Bitnik, cuya obra *Delivery for Mr. Assange*, 2013, (Figura 2), consistió en enviar un paquete con una cámara en vivo al interior de la embajada de Ecuador en Londres, donde Julian Assange estaba refugiado. A través de este gesto, los artistas lograron invertir el principio del panóptico, observar al observador, vulnerar simbólicamente el blindaje diplomático y resaltar el juego de visibilidades cruzadas en un mundo donde todo es potencialmente transmisible. Ambas obras desafían el mandato de la transparencia total y colocan en el centro de la discusión el lugar del arte como práctica crítica. Frente a un sistema que captura la atención y el deseo, el arte devuelve opacidad, resistencia y extrañamiento. Desde la teoría de Mitchell, las imágenes no son pasivas: “las imágenes exigen ser miradas y, a su vez, nos miran de vuelta”. Esta reciprocidad redefine el lugar del espectador y explica

por qué muchas obras sobre vigilancia transforman al público en parte del sistema observado, haciendo visible la dimensión política de mirar y ser mirado.

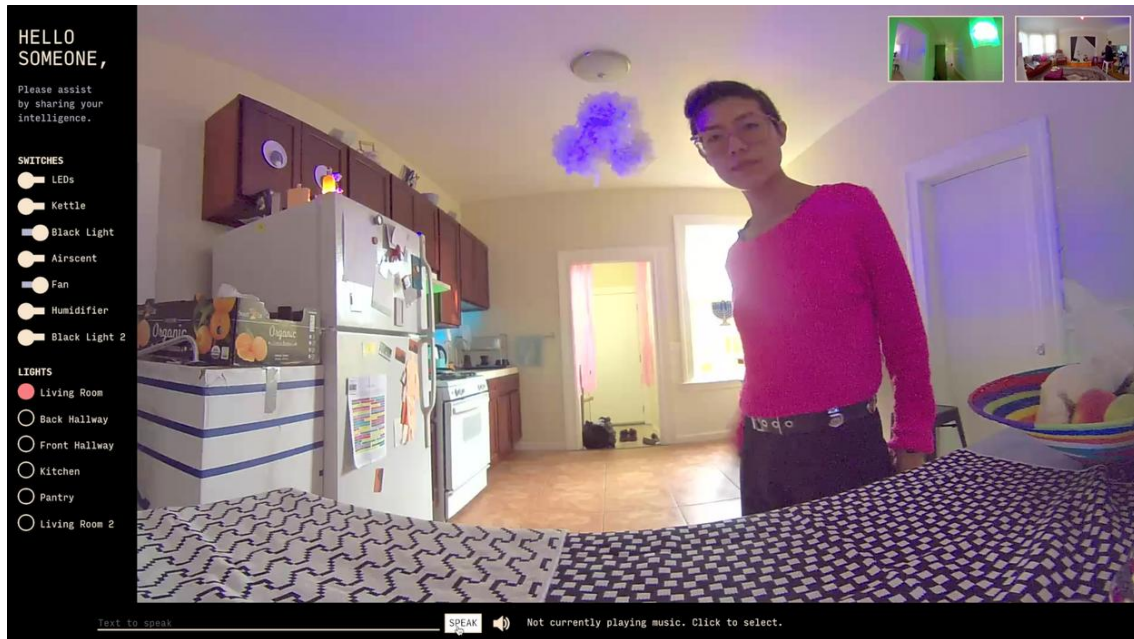


Figura 1. Lauren Lee McCarthy. *SOMEONE*, 2019. Ars Electronica 2020. Fuente de consulta: <https://get-lauren.net/SOMEONE>



Figura 2. Vista de la exposición: *Entrega para el Sr. Assange*, Helmhaus Zurich, Zurich (CH), 2014 Foto: Mancia/Bodmer, FBMstudio. Fuente de consulta: <https://www.bitnik.org/delivery>

El filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard, en su texto *La agonía de lo real*, ya anticipaba una condición donde la hiperrealidad suplanta a la experiencia genuina. Para él, los medios y las tecnologías no solo representan el mundo, sino que lo reemplazan por una simulación sin referente. Por su parte, W. J. T. Mitchell propone en *Picture Theory* y *What Do Pictures Want?* una teoría de la imagen como agente activo dentro de la cultura visual. Las imágenes, sostiene, “no son solo para ser vistas; también nos miran, nos interpelan y demandan algo de nosotros”. Esta noción de la *imagen-sujeto* o *imagen-agente* permite comprender el modo en que las tecnologías de la vigilancia —cámaras, pantallas, interfaces, algoritmos de reconocimiento facial— no solo registran lo visible, sino que modelan los comportamientos y los deseos de quienes son observados. En la cultura de la transparencia, las imágenes ya no documentan la realidad: la producen y la normativizan. En este sentido, la vigilancia no es solo un mecanismo político, sino un productor de realidad. El autor menciona: “La información devora su propio contenido; consume la comunicación y la realidad, y produce otra cosa: el simulacro” (Baudrillard, 1990, p. 89). Desde esta perspectiva, la función del arte no es ya documentar una realidad exterior, la cual se ha disuelto en datos, interfaces y métricas, sino denunciar esa desaparición de lo real. Así, las obras que utilizan el concepto de vigilancia o herramientas para el control no aspiran a representar una sociedad controlada, sino a hacer visible el simulacro mismo, la ilusión de libertad, de conexión, de visibilidad empoderante. Los artistas que trabajan en este terreno actúan como arqueólogos del presente digital. Desmontan interfaces, modifican algoritmos, revelan patrones de seguimiento, o como en el caso de Heather Dewey-Hagborg con *Stranger Visions*, construyen retratos a partir del ADN hallado en chicles y colillas en la calle, denunciando la biovigilancia forense como forma extrema de datificación del cuerpo. Si, como dice Byung-Chul Han, “el morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez” (Han, 2014, p. 33), entonces el artista también ocupa esa doble posición, observa y es observado, denuncia y participa, se infiltra en el sistema para hackearlo desde adentro. La resistencia artística no se basa en la retirada, sino en la intervención. No busca recuperar una supuesta autenticidad perdida, sino denunciar las condiciones mismas de lo visible.

La estética contemporánea de la vigilancia implica asumir las tecnologías como parte de un campo de batalla simbólico. Frente a una transparencia que neutraliza, el arte responde con ficciones críticas, visualizaciones de datos que incomodan, performances que desestabilizan la ilusión de control. Así, el arte no se limita a reflejar el mundo, sino que lo enfrenta con sus propios instrumentos, desactivando la comodidad del espectador y provocando su implicación ética y política. Las ideas de Jameson y Mitchell se articulan con la psicopolítica de Byung-Chul Han, quien describe cómo el poder contemporáneo se ha desplazado del control coercitivo al control seductor. En la “sociedad de la transparencia”, el sujeto cree elegir libremente exponerse, pero su libertad se convierte en una forma más eficiente de sujeción. La autoexposición en redes y la producción constante de datos responden a una economía afectiva en la que la visibilidad equivale a existencia. Este mecanismo coincide con el diagnóstico de Jean Baudrillard, quien en *Simulacros y simulación* y *La agonía de lo real* advierte que la hiperproducción de signos e imágenes ha reemplazado la experiencia por el simulacro. La vigilancia no solo registra la realidad, sino que la sustituye por representaciones que se retroalimentan entre sí: el sujeto vigilado se convierte en imagen, y la imagen en instrumento de control. En conjunto, estos autores delinean una genealogía del poder visual

contemporáneo. Jameson muestra cómo el capitalismo avanzado convierte toda experiencia en superficie estética; Mitchell revela que las imágenes poseen agencia y participan del dominio simbólico; Han expone cómo el sujeto interioriza la vigilancia bajo la forma de libertad, y Baudrillard advierte que el simulacro disuelve toda frontera entre lo real y su representación.

La convergencia de sus planteamientos permite entender la era digital como una *sociedad del simulacro vigilante*, donde el control no se impone mediante la represión, sino mediante la fascinación y la autoexposición. En este marco, el arte contemporáneo puede ser leído como un laboratorio crítico que expone los mecanismos de este régimen de visibilidad. Frente a la estetización del control, las prácticas artísticas que manipulan la opacidad, el error o la saturación de datos abren un espacio de resistencia simbólica: un intento por devolver al espectador la conciencia de su propia imagen vigilada y reconfigurar la relación entre ver, ser visto y comprender.

Desde los años noventa, con el desarrollo del arte digital y la tecnopolítica, numerosos artistas han trabajado con los sistemas de vigilancia como material estético y conceptual. Ya analizada anteriormente, la obra *Stranger Visions*, 2012–2014 de la artista Heather Dewey-Hagborg no solo pone en cuestión el concepto de privacidad genética, sino que también anticipa un escenario donde la vigilancia se vuelve biológica. Heather Dewey-Hagborg demuestra que incluso nuestros desechos corporales pueden convertirse en material forense, sin nuestro consentimiento. La artista argumenta: “*Estamos tan preocupados por lo que compartimos en línea, que olvidamos lo que dejamos atrás en el mundo físico*” (Dewey-Hagborg, 2013). Esta observación resuena con la idea de Byung-Chul Han sobre la *sociedad de la transparencia*, donde la frontera entre lo público y lo privado se ha diluido completamente. Otro ejemplo es el trabajo de Anaïsa Franco, que explora la vigilancia desde la biometría y las emociones. Su instalación *Selflexion*, 2022 recolecta rostros mediante reconocimiento facial y los proyecta en las paredes en una especie de danza algorítmica del yo. Esta obra plantea una crítica al narcisismo digital y a la cultura del *selfie*, convertida en materia prima de las industrias del control. La artista articula una estética participativa donde el espectador no puede evitar ser capturado por el sistema, forzando una toma de conciencia: *¿Quién observa a quién? ¿Quién consiente esta visibilidad?* (Del Campo, 2022, p. 21). En *The Follower*, 2022, de Dries Depoorter expone de forma brutal el poder de los algoritmos para identificar personas en imágenes públicas mediante IA. Utilizando cámaras abiertas en tiempo real y redes sociales como Instagram, el software creado por el artista “descubre” el momento exacto en el que se tomó una fotografía, revelando la fragilidad de nuestra autonomía digital. La obra nos muestra un tipo de vigilancia hiperconectada, donde el consentimiento es irrelevante y el derecho a la invisibilidad, inexistente. Depoorter no solo documenta, sino que escenifica el poder de la transparencia total: “*No hay ya backstage en la vida cotidiana*” (Han, 2012, p. 22).

En una cultura donde todo debe ser visible, rastreable y categorizable, el arte que trabaja con la opacidad, el anonimato y el borrado puede leerse como una respuesta estética y política. La visibilidad ha sido tradicionalmente reivindicada por movimientos sociales como forma de representación, pero en el contexto actual, puede convertirse en una trampa. Byung-Chul Han escribe en *En el enjambre*: “*La visibilidad total elimina toda distancia, destruye la interioridad y transforma al sujeto en objeto*” (Han, 2013, p. 43). Frente a esto, emerge un conjunto de prácticas artísticas que buscan recuperar el silencio, el anonimato y el secreto como espacios de

libertad. Adam Harvey ha desarrollado el proyecto *CV Dazzle*, 2020, (Figura 3), una serie de maquillajes y peinados diseñados específicamente para confundir los algoritmos de reconocimiento facial. Inspirado en los patrones de camuflaje utilizados en la Primera Guerra Mundial, Harvey plantea una estética de la desobediencia algorítmica. Su obra no niega la tecnología, pero la subvierte. “Hoy, el rostro es un código escaneable. *CV Dazzle* es una forma de ‘crackear’ esa codificación” (Harvey, 2016). La belleza se convierte aquí en disrupción, en interferencia visual. El *glitch art*, es decir, la creación visual a partir de errores digitales se ha convertido en una metáfora potente de la resistencia al control algorítmico. Al mostrar los fallos del sistema, el glitch revela que lo digital no es infalible ni transparente. Artistas como Rosa Menkman han teorizado el glitch como una práctica estética y política: “*El glitch es una ruptura que interrumpe la lógica del sistema y permite imaginar otros modos de ver y ser vistos*” (Menkman, 2011, p. 24). En este sentido, el glitch se convierte en una grieta desde la cual pensar lo no controlado, lo no programado, lo indisciplinado. Dentro de la genealogía del arte y la vigilancia, resulta imprescindible también mencionar a la artista Julia Scher, pionera en el uso crítico de los sistemas de control como materia artística también y pionera en el uso de los sistemas de CCTV en el arte. Desde los años noventa, sus instalaciones *Security by Julia*, del año 1991–2006, transformaron la lógica panóptica en experiencia estética participativa, invitando al espectador a ocupar simultáneamente los roles de vigilante y vigilado. La artista denunció la erotización y domesticación del control, anticipando las formas de autoexposición que hoy caracterizan las redes sociales. Su obra articula una lectura temprana de la vigilancia como dispositivo de deseo y poder, lo que la convierte en un antecedente clave para comprender las estrategias contemporáneas de resistencia en el arte digital.



Figura 3. Adam Harvey. Proyecto *CV Dazzle*, 2020. Fuente de consulta: <https://adam.harvey.studio/cvdazzle>

5. El cuerpo vigilado: performances, autovigilancia y exposición

En la era digital, el cuerpo ha sido transformado en una interfaz vigilada. Desde performances en redes sociales hasta prácticas de bioarte, el cuerpo del artista se convierte en campo de batalla entre la exposición voluntaria y el control sistémico. El artista estadounidense Hasan Elahi decidió responder a su inclusión en una lista de sospechosos de terrorismo por parte del FBI creando el proyecto *Tracking Transience* desde el año 2002–presente. (Figura 4). Desde entonces, publica cada uno de sus movimientos, comidas, gastos, coordenadas GPS y fotografías en un archivo público. Elahi afirma: “*Si quieren saber dónde estoy, les daré toda la información. Pero será demasiada*” (Elahi, 2011). Su estrategia es de *exceso de transparencia*, una forma de resistencia donde la saturación de datos desactiva la utilidad de la vigilancia. En obras como *Zoom Pavilion*, 2015, el artista mexicano-canadiense Rafael Lozano-Hemmer utiliza cámaras de vigilancia para rastrear y amplificar los rostros de los visitantes en tiempo real. La obra crea una arquitectura emocional de vigilancia, donde la ansiedad y el asombro conviven (Figura 5). La mirada no es neutra, y en palabras de Jean Baudrillard: “*Ver es un acto de poder*” (1996, p. 24). Lozano-Hemmer invierte este poder al hacer que el público se confronte con su propia imagen vigilada, generando una conciencia afectiva del control.

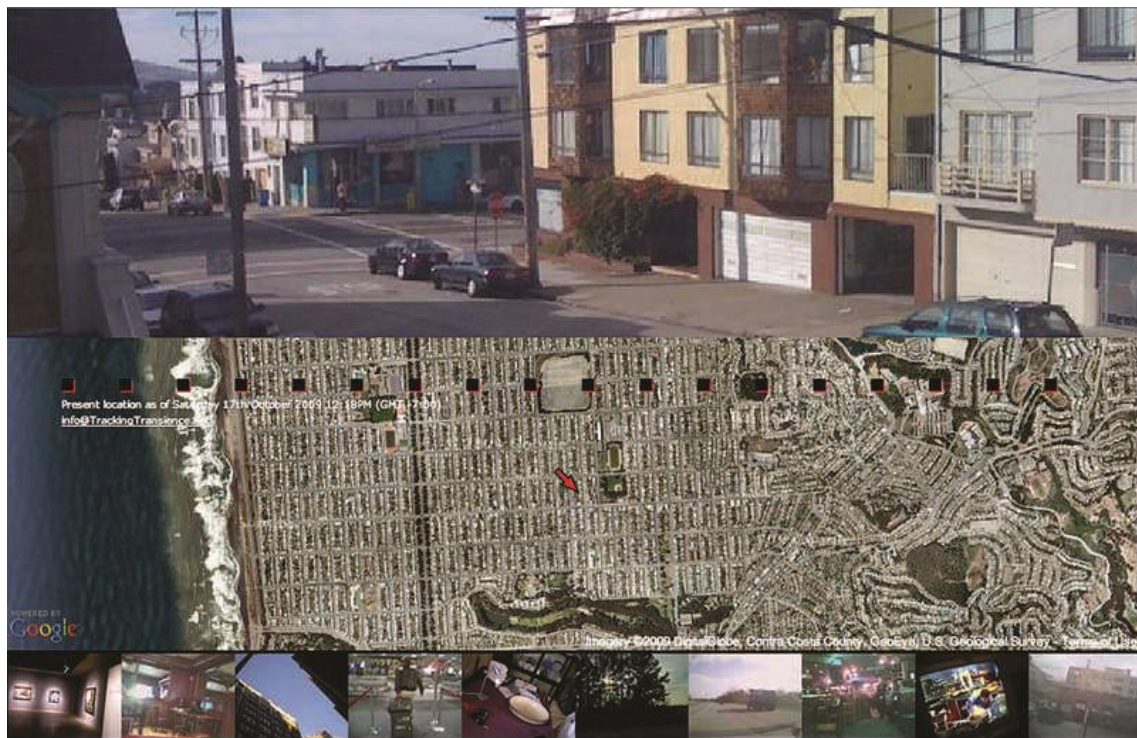


Figura 4. Hasan Elahi. *Tracking Transience*, 2002–presente). Fuente de consulta:
<https://www.artsy.net/artwork/hasan-elahi-tracking-transience>



Figura 5. Rafael Lozano-Hemmer, "Zoom Pavilion", 2015.

Rafael Lozano-Hemmer: Atmospheric Memory, Manchester International Festival, Manchester, United Kingdom, 2019. Fuente de consulta: https://www.lozano-hemmer.com/zoom_pavilion.php

Además de los casos ya mencionados, es importante incorporar nuevas obras que trabajan desde diferentes perspectivas la tensión entre visibilidad, identidad, datos y control. Si nos fijamos, el artista Hasan Elahi fue erróneamente incluido en una lista de vigilancia del FBI en 2002, y como respuesta a ello, creó el proyecto *Tracking Transience*, una base de datos pública en la que publica obsesivamente cada detalle de su vida: comidas, ubicaciones, billetes de avión, entradas de hoteles. Lo que podría parecer una forma extrema de exposición se convierte en una parodia radical de la lógica panóptica. Al exponerse totalmente, Elahi anula la posibilidad misma de control. Su estrategia recuerda al concepto de “hipertransparencia como sabotaje”, en el que la saturación de información impide su utilización efectiva. Este artista mexicano-canadiense combina tecnologías interactivas con vigilancia en tiempo real. También hemos observado en la obra *Zoom Pavilion*, 2015, del artista Lozano-Hemmer, una instalación con cámaras de reconocimiento facial que rastrea a los visitantes y proyecta sus rostros aumentados sobre una gran pantalla, evidenciando la omnipresencia de los sistemas de control. Como dice el propio Lozano-Hemmer: “No creo en un arte que no sea político, incluso cuando parece decorativo. Toda obra es una declaración sobre lo que se considera visible o invisible” (Lozano-Hemmer, 2016). Por otra parte, el artista chino Ai Weiwei ha hecho de la obra y de su cuerpo una forma de denuncia contra el aparato represivo del Estado chino. Tras ser detenido en 2011, convirtió su experiencia en diversas obras donde la vigilancia y el control estatal son tematizados de forma directa. En *Surveillance Camera*, 2010, por ejemplo, esculpió en mármol blanco una réplica exacta de la cámara de vigilancia colocada fuera de su casa, ironizando con la permanencia de la mirada del poder. (Figura 6).



Figura 6. Ai Weiwei, *Surveillance Camera*, 2010. Royal Academy of Arts. Londres. Fuente de consulta: <https://www.artsy.net/artwork/ai-weiwei-surveillance-camera-21>

Un campo emergente dentro del arte contemporáneo es el uso de tecnologías de cifrado y anonimato como parte del lenguaje visual. La *criptografía estética* permite pensar en formas de arte que escapan a la vigilancia a través de la codificación, la ofuscación y el borrado selectivo. El grupo *Telekommunisten* ha trabajado con conceptos como *dead drops*, redes peer-to-peer descentralizadas, y obras digitales alojadas en servidores ocultos. En este contexto, el arte se convierte en un nodo dentro de un sistema de comunicación encriptado, más cercano al *cyberpunk* que a la galería. Todo arte que trabaja con datos personales, imágenes de vigilancia o rastros digitales debe enfrentar dilemas éticos. ¿Es legítimo vigilar para hacer visible la vigilancia? ¿Cuándo una obra cruza la línea hacia la explotación o el voyeurismo? Frente a estos desafíos, muchos artistas incorporan prácticas de consentimiento informado, anonimización de datos o incluso intervenciones donde los propios espectadores deben decidir hasta dónde se dejan ver. La artista Addie Wagenknecht, en su obra *Asymmetric Love Number 2* del año 2013, utiliza cámaras de vigilancia como lámparas (Figura 7). La obra refleja nuestra infraestructura digital actual, ya que el conocimiento y la capacidad de monitorear a otros definen la jerarquía del poder. Esta estrategia permite reflexionar sobre la ética del “ojo que mira”, aun cuando ya no graba.



Figura 7. Addie Wagenknecht. *Asymmetric Love Number 2*, 2013. Fuente de consulta: <https://whitney.org/collection/works/57197>

El cuerpo, más que un soporte físico, es un campo de inscripción del poder y un territorio de disputa simbólica. En las sociedades de la vigilancia, el cuerpo no solo es observado: es producido y regulado mediante imágenes, datos y afectos. En este sentido, las reflexiones de Judith Butler y Donna Haraway amplían la comprensión del cuerpo como escenario político en el contexto de la psicopolítica contemporánea. Cabría mencionar a Judith Butler, en *Gender Trouble*, que plantea que el cuerpo no existe como una entidad previa al poder, sino que se constituye performativamente a través de los discursos que lo nombran, lo muestran y lo sancionan. Esta noción de performatividad permite entender cómo la vigilancia digital no se limita a registrar los cuerpos, sino que los produce mediante mecanismos de repetición visual y tecnológica. Cada imagen compartida, cada patrón biométrico, cada perfil en red es un acto performativo que reafirma la identidad dentro del marco normativo del sistema. La exposición constante convierte al cuerpo en una superficie semiótica donde el poder se reproduce, pero también puede ser subvertido. Las prácticas artísticas que recurren al performance, la sobreexposición o la manipulación de datos corporales, como las de Hasan Elahi o Rafael Lozano-Hemmer, materializan esta tensión entre control y autoafirmación. Por otro lado, Donna Haraway, en *A Cyborg Manifesto*, propone la figura del *ciborg* como metáfora crítica para pensar las hibridaciones entre lo biológico y lo tecnológico. En la era del control algorítmico, el cuerpo se integra a sistemas de datos que lo exceden, convirtiéndose en un nodo dentro de una red maquina de información. Haraway sugiere que esta condición no debe asumirse solo como alienación, sino también como posibilidad de resistencia: el *ciborg* encarna la ruptura de las dualidades tradicionales, humano/máquina,

público/privado, masculino/femenino, y abre el espacio para nuevas formas de agencia política. Desde esta perspectiva, las obras que problematizan la vigilancia y la identidad digital pueden entenderse como gestos *posthumanos* que interrogan los límites de la subjetividad y de la soberanía corporal. Estas aportaciones se articulan con el diagnóstico de Byung-Chul Han, quien describe al sujeto contemporáneo como un “empresario de sí mismo” que se explota en nombre de la libertad, y con la lectura de Jean Baudrillard, que advierte la disolución del cuerpo en el flujo del simulacro. Si en la modernidad el cuerpo era disciplinado por instituciones visibles, en la era psicopolítica es autogestionado a través de la exposición, el rendimiento y la vigilancia interiorizada. El cuerpo vigilado es, por tanto, un cuerpo performativo y tecnológicamente mediado: lugar donde se cruzan deseo, poder y representación. El arte que trabaja “desde y con el cuerpo”, ya sea mediante performance, bioarte o intervención digital, no solo denuncia esta condición, sino que la reescribe. Cada acción performática que se enfrenta al ojo del algoritmo, cada obra que desborda los límites de la transparencia reivindica el derecho a habitar el cuerpo como espacio opaco, múltiple y político.

6. Arte de datos y vigilancia algorítmica: la estetización del control invisible

El auge del *Big Data* y la inteligencia artificial ha generado una forma de vigilancia que ya no depende de la figura del vigilante humano (Schönberger, y Cukier, 2013), ese mirar sin ser visto que proponía en principio el panóptico de Jeremy Bentham. Ahora son los algoritmos quienes detectan patrones, comportamientos sospechosos, microexpresiones faciales e incluso “tendencias emocionales” a través del análisis automatizado de miles de datos por segundo. Como afirma Kate Crawford (2021) en *Atlas of AI*, “la inteligencia artificial no es objetiva ni neutral; es el nuevo rostro de una ideología de control invisible” (p. 14). En este nuevo entorno, muchos artistas trabajan con datos no solo como material conceptual, sino como un medio plástico, político y estético. El artista Trevor Paglen ha desarrollado una línea crítica enfocada en lo que denomina *invisible infrastructures*, es decir, los sistemas ocultos que estructuran la vigilancia digital, satélites, cables submarinos, bases militares secretas y bases de datos. En su obra *Machine Vision*, 2019, Paglen entrenó una IA con datasets de reconocimiento facial y creó retratos algorítmicos distorsionados para mostrar el sesgo incorporado en los sistemas de vigilancia automatizada. Paglen afirma: “Cuando las máquinas aprenden a ver, no lo hacen como nosotros: ven con fines políticos” (Paglen, 2019). En este sentido, sus obras son actos de desenmascaramiento, al revelar que la supuesta neutralidad técnica de los algoritmos oculta relaciones de poder profundamente desiguales. La artista y programadora que ya hemos mencionado antes, Lauren McCarthy explora el control doméstico y la autovigilancia voluntaria. En su obra *LAUREN* (2017), por ejemplo, se convierte en una especie de “asistente humana” que controla la casa de un desconocido durante varios días, interactuando con él a través de micrófonos, cámaras y sensores. La instalación invierte el modelo de dispositivos como Amazon Alexa o Google Home, y plantea preguntas cruciales: ¿qué ocurre cuando la vigilancia se personaliza? ¿Dónde empieza la empatía y termina el control?. McCarthy señala que su obra “pone en escena el deseo de ser vistos como forma de conexión emocional, pero también como acto de sumisión” (McCarthy, 2018). El artista Zach Blas ha criticado la normatividad oculta en los sistemas biométricos de vigilancia. Su obra *Facial Weaponization Suite*, 2011–2014, consiste en máscaras que distorsionan la identidad facial y evaden el reconocimiento facial, (Figura 8), inspiradas en el movimiento queer y en la teoría crítica. Zach Blas propone una

“estética de la opacidad” frente a la imposición de transparencia total, alineándose con el pensamiento de Édouard Glissant: *“Lo opaco no es lo oscuro, sino lo irreductible”* (Glissant, Costa y Groke, 2008, pp. 53-55). En tiempos donde la transparencia se convierte en un mandato, el derecho a lo opaco puede entenderse como una forma radical de resistencia.



Figura 8. Zach Blas. Facial Weaponization Suite, 2012-14. Fuente de consulta: <https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>

Más allá de las prácticas individuales, existen movimientos colectivos que utilizan las herramientas tecnológicas como formas de resistencia a la vigilancia. Grupos como *Anonymous* o colectivos como *The Yes Men* han utilizado la parodia, la intervención y la encriptación como estrategias de desobediencia digital, (Figura 9). A través de técnicas de *spoofing*, *doxing* o sabotaje simbólico, estos colectivos revelan las fisuras del sistema de control. El *hacktivismo*, entendido como activismo mediante hackeo, implica un nuevo tipo de artista: el programador-poeta, el infiltrado-estético. Como señala Gabriella Coleman (2014), *“el hacker es el disidente contemporáneo, aquel que resiste desde adentro de la máquina”* (p. 167). El ciberfeminismo ha denunciado cómo los sistemas de vigilancia replican y refuerzan patrones patriarcales. Desde VNS Matrix en los 90 hasta colectivos actuales como *Deep Lab*, se ha subrayado que los cuerpos feminizados, racializados y disidentes son los más vigilados. Artistas como Tabita Rezaire combinan performance, videoarte y espiritualidad afrodescendiente para denunciar las estructuras coloniales incrustadas en la infraestructura de internet. En obras como *Afro Cyber Resistance*, propone una “cura digital” desde el cuerpo, la voz y el ritual.

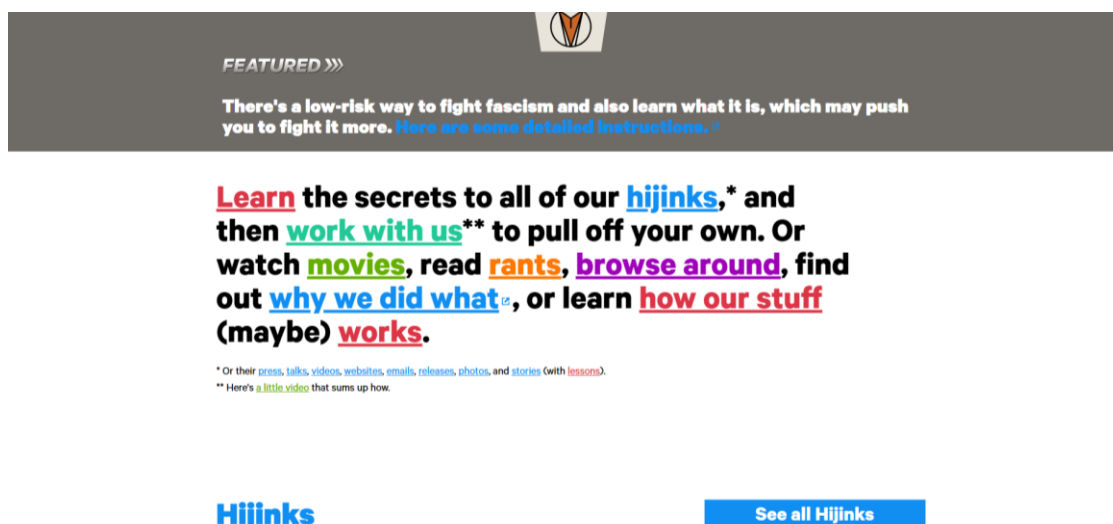


Figura 9. Página web del colectivo *The Yes Men*. Fuente de consulta: <https://theyesmen.org/>

El arte contemporáneo que aborda la vigilancia digital no es meramente reactivo ni ilustrativo, es una forma poderosa de intervenir en el tejido ideológico y material de nuestro presente. En un escenario dominado por redes invisibles de datos, cámaras de CCTV ubicuas e inteligencia artificial (IA), la práctica artística se convierte en laboratorio de resistencia, especulación y reapropiación. El artista ya no es solo un generador de imágenes, sino un activista crítico (Gutiérrez, 2021), que desmantela, sabotea o reimagina las lógicas de visibilidad impuestas por el sistema. La obra de Jean Baudrillard es clave para entender cómo el arte actual se enfrenta no ya a la realidad, sino a su simulacro. En *La agonía del poder* (2007), Baudrillard señala que el poder no desaparece, sino que se disuelve en un exceso de signos que lo hacen indistinguible de su caricatura. Del mismo modo, en *La agonía de lo real*, el autor advierte: “*La transparencia del mundo es un síntoma de su desaparición. Cuanto más se vuelve visible, más se desvanece la realidad*” (Baudrillard, 1996, p. 52). Este concepto resuena fuertemente con las propuestas artísticas que muestran cómo, en la era del big data, no hay realidad, sino estadística; no hay cuerpo, sino modelo, no hay rostro, sino patrón. En este entorno, el arte puede operar como una fuerza desrealizadora, que interrumpe el flujo de signos y obliga a pensar lo invisible. Byung-Chul Han, por su parte, sitúa la crítica en el ámbito de la *sociedad de la transparencia*, donde la vigilancia ya no es impuesta desde fuera, sino adoptada voluntariamente por los sujetos. En *Psicopolítica*, 2014, su autor advierte: “*La libertad del neoliberalismo no consiste en la abolición del control, sino en la interiorización del mismo*” (Han, 2014, p. 18). Y en el libro *La sociedad de la transparencia*, 2013, agrega: “*Lo transparente es el nuevo imperativo de una sociedad del rendimiento. La transparencia produce conformismo y eficiencia*” (Han, 2013, p. 27). Las obras que utilizan estos conceptos como base conceptual, no solo denuncian los mecanismos exteriores de control, sino que reflexionan sobre cómo las personas participan en su propia captura. Obras que cuestionan la lógica del selfie, del big data emocional o del marketing personalizado no son solo críticas al sistema, sino también al deseo de visibilidad total que alimenta ese mismo sistema. El crítico Fredric Jameson, en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, advierte que el arte contemporáneo está inevitablemente inmerso en una “estética de los sistemas”, una forma cultural que refleja la complejidad de

las redes tecnológicas, económicas y comunicacionales que estructuran el mundo globalizado. En esta estética, el sujeto ya no puede aprehender la totalidad del sistema, el capitalismo informacional, sino solo sus manifestaciones fragmentarias, interfaces, flujos de datos, pantallas, algoritmos. El arte que hace uso de la información, vigilancia o inteligencia artificial encarna precisamente esa dificultad de representar el sistema total, en lugar de ilustrarlo, lo performa, evidenciando sus lógicas de control, sus invisibilidades y sus sesgos. Obras como las de Trevor Paglen, que exponen las infraestructuras ocultas de la red, o las de Lauren McCarthy, que problematizan el deseo de transparencia, operan como cartografías críticas del poder sistémico, donde lo estético se convierte en una herramienta de lectura política.

En sintonía con Jameson, W. J. T. Mitchell, plantea en *What Do Pictures Want?* que vivimos en una cultura dominada por la “imagen-red”, una forma visual expandida que ya no pertenece a un solo medio, sino a la circulación y la conectividad. Las imágenes actuales no son objetos estáticos, sino nodos dentro de sistemas de intercambio simbólico, financiero y afectivo. Bajo este paradigma, las imágenes de vigilancia, los selfies, los datos biométricos o los mapas de calor producidos por algoritmos forman parte de un ecosistema visual donde cada imagen participa en la producción de subjetividad y poder. Mitchell sugiere que las imágenes poseen agencia: nos miran, nos clasifican y nos devuelven una identidad mediada por las estructuras técnicas que las generan. Esta idea es crucial para comprender cómo la cultura visual del big data perpetúa jerarquías raciales, de género o económicas a través de sus modelos algorítmicos. El arte contemporáneo, al intervenir en estas redes de imágenes, no solo denuncia los sesgos del poder digital, sino que los hace mucho más visibles. Al revelar cómo los algoritmos aprenden a ver desde bases de datos sesgadas, como muestran los proyectos de Paglen, Zach Blas o Kate Crawford, el arte expone la materialidad ideológica de la tecnología: los códigos y criterios con los que se decide quién es reconocible y quién permanece invisible. Esta desnaturalización del algoritmo es también una crítica a la falsa neutralidad del dispositivo técnico. Frente a un régimen de representación que clasifica, cuantifica y normaliza, las prácticas artísticas proponen formas de desobediencia visual, es decir, distorsionar, ocultar, saturar o glitchar la imagen para interrumpir la mirada maquínica. En este sentido, la conjunción entre la “estética de los sistemas” y la “imagen-red” permite comprender el lugar del arte como mediador entre la opacidad del poder técnico y la experiencia sensible del espectador. Si la vigilancia digital convierte la vida en dato, el arte devuelve el dato al terreno de lo político, haciendo perceptible aquello que los sistemas de control pretenden mantener invisible.

7. Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha analizado cómo la práctica artística contemporánea ha respondido al auge de la vigilancia digital, el control algorítmico y la sociedad de la transparencia, frente a un contexto donde el poder se ejerce a través de la visión, la captura de datos y la exposición voluntaria, el arte propone estrategias de interrupción, subversión y reapropiación. Hemos observado cómo desde las máscaras queer de Zach Blas hasta las instalaciones biométricas de Heather Dewey-Hagborg, pasando por las obras de Trevor Paglen, Rafael Lozano-Hemmer, el colectivo The Yes Men, etc., emerge una estética crítica que cuestiona no solo el aparato de control externo, sino también los deseos internos que lo

alimentan. Como propone Byung-Chul Han: *“Hoy es más urgente que nunca defender la negatividad del pensamiento: el derecho a decir no, a cerrar los ojos, a no producir, a no participar”* (p. 63). El arte contemporáneo que explora los conceptos de vigilancia y control no es simplemente una denuncia, es una praxis de resistencia. Un acto de imaginación política que apunta a recuperar la intimidad, a repensar la visibilidad y, sobre todo, a reclamar el derecho fundamental al silencio, a la sombra, a la opacidad. El análisis realizado muestra que el arte contemporáneo no solo reacciona ante la sociedad de la vigilancia, sino que la traduce críticamente en formas visibles de poder. Desde Byung-Chul Han y Jean Baudrillard hasta Jameson y Mitchell, se perfila una convergencia teórica: el control actual se ejerce mediante la seducción estética, la imagen y el deseo de transparencia. Como plantea Byung-Chul Han, el neoliberalismo no suprime el control, sino que lo interioriza bajo la forma de libertad. Y, siguiendo a Jean Baudrillard, la transparencia y la hiperexposición no liberan al sujeto, sino que lo disuelven en el simulacro. Frente a este diagnóstico, las prácticas artísticas se constituyen como laboratorios de resistencia simbólica que desmantelan la ilusión de neutralidad técnica. En diálogo con Fredric Jameson y W. J. T. Mitchell, puede afirmarse que el arte actúa dentro de la “estética de los sistemas” y la “imagen-red”, revelando los pliegues del poder algorítmico y su carácter ideológico. En este sentido, el arte no solo se opone al control digital, sino que lo investiga y lo expone como problema epistemológico. Cada obra que visualiza el flujo de datos, que materializa el algoritmo o que introduce el error como gesto estético, produce una crítica del conocimiento mismo: cuestiona quién ve, quién interpreta y quién posee los medios de representación en la era del big data. El arte se convierte así en una forma de conocimiento situada, capaz de evidenciar los límites de la razón tecnocrática y de imaginar otras formas de verdad, más sensibles, plurales y políticas. Más que restaurar la autenticidad perdida, el arte contemporáneo que trabaja con vigilancia y tecnología propone una epistemología alternativa: una mirada que no busca dominar, sino comprender; que no acumula datos, sino que genera sentido. En tiempos donde el saber se mide en métricas y el poder se disfraza de transparencia, el arte recuerda que toda visión es parcial y que toda imagen puede ser disputada. En su dimensión crítica, el arte no solo resiste al poder de los datos, sino que lo desprograma, proponiendo nuevas formas de pensar, mirar y habitar la opacidad. Las obras revisadas evidencian que la resistencia artística consiste en tensionar esos mecanismos, generar opacidad y restituir el derecho a la invisibilidad. En un tiempo donde ver es controlar, el arte propone ver de otro modo: con sospecha, con interrupción, con cuidado.

8. Agradecimientos

El presente artículo se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto de Investigación “Entre fronteras: arte, inclusión y conexión social para la comunidad migrante de Granada”. Programa de ayudas para la cofinanciación de actividades en materia de Igualdad, Inclusión y Compromiso Social 2025. Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Compromiso Social correspondiente al Plan propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada en la convocatoria de 2025. COF-DL349-2025.

9. Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (2014). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- Baudrillard, J. (1993). *Simulacros y simulación* (J. Jordá, Trad.). Barcelona: Kairós.
- Bentham, J., Foucault, M., & Miranda, M. J. (1979). *El ojo del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence*. Yale University Press.
- Foucault, M. (1978). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Madrid: Siglo XXI de España.
- Glissant, É., Costa, K. P., & Groke, H. de T. (2008). Pela opacidade. *Revista Criação & Crítica*, (1), 53–55.
- Gutiérrez-Rubí, A. (2021). *ARTivismo: El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*. Barcelona: UOC.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia* (R. Gabas, Trad.). Barcelona: Herder.
- Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.
- Han, B.-C. (2022). *Infocracia: La digitalización y la crisis de la democracia* (R. Gabas, Trad.). Barcelona: Herder.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain: Structure d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard.
- Lozano Jiménez, J. L., & Trujillo Ruiz, D. (2022). El panóptico virtual: Autocensura en el uso de las TIC contemporáneas y su respuesta crítica desde la práctica artística. En J. V. Martín Martínez (Ed.), *El retorno de lo nuevo: Arqueología de los medios y práctica artística* (pp. 163–185). Madrid: Abada Editores.
- Mayer-Schönberger, V., & Cukier, K. (2013). *Big Data: La revolución de los datos masivos*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Serra, J. P. (2014). Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. *Ideas y Valores*, 63(156), 260–265. <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v63n156.47043>