

La externalidad de las instalaciones como dispositivo crítico de exhibición: dos casos en las subculturas de Rafael Lozano-Hemmer

The Externality of Installations as Critical Exhibition Device: Two Cases in Rafael Lozano-Hemmer's Subcultures

Deni Xiadani Garciamoreno Becerril
Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE)
Ciudad de México, México
deni.garciamoreno@cide.edu

Resumen

El presente texto tiene como objetivo analizar la manera en que las instalaciones –denominadas subculturas– producidas por el artista mexicano-canadiense Rafael Lozano-Hemmer articulan un entramado espaciotemporal que depende y reconfigura los elementos externos a la propia obra. A la luz de las afirmaciones de Boris Groys acerca de que la particularidad de las instalaciones recae sobre un espacio autónomo que estas inauguran con sus propios elementos, el texto propone visitar la manera en que el entramado entre tecnología, interacción con las y los usuarios y temporalidad de algunas de estas subculturas logran articularse y activarse a partir de la dependencia con elementos externos a ellas y de un correlato con el contexto histórico mexicano. Así, este trabajo propone una aproximación crítica a los dispositivos de exhibición que posibilitan las obras que funcionan a partir de los datos biométricos del usuario creadas por Rafael Lozano-Hemmer. particularmente dependen de una participación activa y creativa del usuario a partir de datos biométricos que la obra extrae de la persona que activa la obra-máquina, los que se presentan como información a partir de datos corporales de quienes se presentan como usuarios. De esta manera, propongo que estas obras funcionan como entes técnicos que permiten seguir problematizando cuáles son las particularidades de las instalaciones y el enfoque teórico desde el que son analizadas.

Palabras clave: Subculturas, instalación, interactividad, tecnología.

Abstract

This text aims to analyze the way in which the installations called sub-sculptures produced by the Mexican-Canadian artist Rafael Lozano-Hemmer articulate a space-time framework that depends on and reconfigures elements external to the work itself. In light of Boris Groys's assertions that the particularity of installations falls on an autonomous space that they inaugurate with their own elements, the text proposes to revisit the way in which the framework between technology, interaction with the user and temporality of some sub-sculptures of the Mexican-Canadian artist manage to articulate and activate themselves from the dependence on elements external to them and from a correlation with the Mexican historical context. Thus, this work proposes a critical approach to the exhibition devices that enable the works that function via the user's biometric data created by Rafael Lozano-Hemmer. In this way, I propose that these works of art function as technical entities that allow us to continue problematizing the particularities of the installations and the theoretical approach from which they are analyzed.

Keywords: Subsculptures, installation, interactivity, technology.

Fecha de recepción: 27 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2025

Introducción

El propósito del siguiente texto es brindar una mirada crítica sobre la concepción de espacio que Boris Groys propone respecto a las instalaciones artísticas en su texto *The Politics of Installation* (2009). Esta aproximación la propongo a partir del análisis de caso de dos instalaciones del artista México-canadiense Rafael Lozano-Hemmer: «Nivel de confianza» (2015) y «Sesiones con el Nigromante» (2018). Considero que estas dos obras funcionan como ejemplos de la manera en que, a partir de los dispositivos y mecanismos específicos con los que fueron exhibidas, además de la forma específica que adquieren mediante la tecnología de las que dependen para su funcionamiento, es posible articular la necesidad del espacio y la temporalidad externas a ellas para su exhibición y la detonación de los lugares críticos que el artista busca generar a partir de ellas. Así, el escrito hará una breve contextualización del lugar de enunciación de Lozano-Hemmer a partir de sus obras, posteriormente problematizará las condiciones particulares que generan las instalaciones –específicamente las subesculturas de Lozano-Hemmer– a la luz de las afirmaciones sobre la privatización del espacio de las instalaciones de Boris Groys y, por último, analizará las dos instalaciones propuestas, así como los dispositivos específicos de los que dependen o dependieron ambas en su exhibición. De esta manera, se sostendrá la hipótesis de que estas instalaciones dependen del espacio externo a ellas mismas para generar una relación temporal con sus usuarios o usuarias, los que potencian su momento crítico porque generan un momento en el que varios elementos internos y externos de la obra se contraponen y entran en tensión, produciendo un cuestionamiento o un lugar de indeterminación en las y los usuarios/espectadores.

A pesar de que el llamado *arte de los nuevos medios* comenzó a tener una producción importante hacia finales de los años 70, fue en los años 80 y 90 que en el contexto latinoamericano los llamados *artistas en tránsito* comenzaron a experimentar con soportes nuevos que hicieron que los objetos artísticos generados a partir de las nuevas tecnologías comenzaran a apropiarse de los espacios de exhibición y producción. Al igual que en los contextos norteamericano y europeo, en el latinoamericano los nuevos objetos generaron la exigencia de experimentar con nuevos conceptos que permitieran situarlos histórica e institucionalmente. Multimedia, gráfica digital, arte electrónico, arte digital y nuevas gráficas, entre otros, fueron términos que intentaron dar cuenta de la manera en que las nuevas tecnologías –y las ya no tan nuevas– empezaban a ser el medio fundamental para elaborar objetos artísticos. A pesar de que este afán clasificatorio podría complejizarse y hacer tan extensa la organización como lo es la cantidad de objetos con distintos nuevos medios que han sido producidos, lo cierto es que existe la característica común de ser objetos producidos bajo la primacía de la tecnología y los medios de comunicación (Monreal Ramírez 25).

Si bien, bajo la aceleración temporal que padecemos actualmente en la que parecemos cambiar de época con mucha más rapidez, podríamos pensar que tres o cuatro

décadas ya constituyen la posibilidad de establecer una época distinta para nuestro presente y que, en ese sentido, ya no estamos en la implosión de los nuevos medios en el arte, la realidad es que la influencia de la tecnología y los medios de comunicación en la producción artística se ha mantenido e incluso incrementado en algunos contextos. Dentro de este entramado de medios, intermedialidades y aplicaciones se sitúa la producción de Rafael Lozano-Hemmer, que se ha mantenido activa desde la década de los años 90. Puntualmente, es posible situar su primera exhibición colectiva en 1990 en el parque nacional Banff en Canadá, aunque sus experimentaciones con tecnología, representaciones e interacciones comienzan en los años 80. Además de su producción ininterrumpida¹ y la manera en que se ha activado en distintos contextos, tal vez es posible cifrar su relevancia simbólica en la producción de arte contemporáneo en México y Norteamérica a partir de su participación en la Bienal de Venecia en 2007, representando a México.

De acuerdo con el desarrollo de su obra, es posible deducir que cuando todavía no contaba con dicho capital simbólico, que obedeció al reconocimiento obtenido en los primeros años de la década de 2000, su obra ya se comenzaba a insertar en una zona de discernimiento sobre si esos nuevos medios, los electrónicos y digitales, fungían como un campo nuevo respecto a los medios tradicionales o si más bien eran nuevos recursos para las artes plásticas. Un ejemplo claro de una toma de postura respecto a estas discusiones, por parte de los artistas en los años 80, es la primera exposición institucional de arte digital en México: «Arte Digital». Esta exposición fue realizada en 1987 en el Museo de Arte Moderno y exponía obras de Luis Fernando Camino, donde lo digital y lo computacional más bien se ponían a disposición de los medios tradicionales para potenciarlos. Uno de los ejemplos más claros es la pieza *Velázquez Digital*, en la que se habían digitalizado algunas pinturas de Velázquez para jugar con los planos, generar movimiento interno y así dar la impresión de *estar en una pintura en movimiento* (Monreal Ramírez 45-50). En este ejemplo, es bastante clara la manera en la que los medios digitales más bien se asumían como instrumentos para fortalecer al menos dos cuestiones: los soportes tradicionales y la interacción visual del público espectador con la pintura digitalizada. En la otra faz de las posibilidades se encontraban los esfuerzos por cuestionar la figura de las y los artistas como pintores o escultores para comenzar a experimentar con diseños, *softwares* y algoritmos en los medios digitales y explorar nuevas posibilidades con las imágenes (no necesariamente con las obras de arte preexistentes). En ese lugar es donde se sitúan los esfuerzos de Lozano-Hemmer desde entonces, lo que es posible seguir afirmando, pues a pesar de que han pasado tres o cuatro décadas desde que se delineó de esta manera la intromisión de los nuevos medios en la esfera artística, es claro que todavía existe una tensión entre estas dos maneras de presentar objetos generados a partir de o con las posibilidades electrónicas

1 En su página de internet personal podemos observar que desde 1990 hasta la fecha ha colaborado en exposiciones tanto colectivas como personales de forma constante, con excepción de 1994. <https://www.lozano-hemmer.com/bio.php>

y digitales. También es claro que el entusiasmo, la novedad y el afán de originalidad futurista que suscribían quienes comenzaban a generar piezas del estilo de *Velázquez Digital* constituyen la manera imperante en que el público percibe y reconoce lo digital en el arte. Para dimensionar la afirmación anterior es importante el dato de que la exposición de arte digital más visitada en el mundo es «Van Gogh Alive»² y son cada vez más exposiciones que buscan este tipo de experiencias inmersivas para potenciar imágenes creadas por artistas en medios tradicionales.

Lozano-Hemmer interpela esta tensión en múltiples ocasiones cada vez que menciona que él hace obras con tecnología o medios digitales porque actualmente son elementos inevitables en nuestras vidas y no debido a un entusiasmo por la novedad o posibilidades para maravillarse la vista del público (Barrios y Lozano-Hemmer). Por el contrario, suscribe la proposición de McLuhan sobre concebir la tecnología como una segunda piel (McLuhan 10) y pensarla en términos del lenguaje o el medio que actualmente ya conforma las maneras en la que pensamos y actuamos (Barrios Lara y Lozano-Hemmer). En este sentido, sus obras no solo intentan mostrar ese estado de cosas que nos incumben a todas las personas, sino generar momentos críticos que se traducen en objetos que funcionan como plataformas y entes técnicos que siempre esperan algún tipo de información por parte de las y los usuarios para poder activarse de formas muy complejas (mediante la interacción de información no lineal en los algoritmos) o de formas más sencillas (con *inputs* y *outputs* lineales en la configuración de los artefactos).

Antecedentes

Esta propuesta con la que funcionan sus obras se puede dividir en dos categorías generales: las subesculturas y las obras de *arquitectura relacional*. El primer término es empleado por el propio artista para dar cuenta de aquellas obras que son pensadas para exponerse y activarse en espacios tradicionales como galerías, museos, pabellones. Estas podrían en un inicio categorizarse como meras instalaciones, sin embargo, el indicio fundamental de este tipo de trabajos para Lozano-Hemmer es que son objetos que se valen en muchas ocasiones del espacio de exposición, pero que además siempre presentan dos o más entidades robóticas o virtuales interconectadas (Barrios Lara y Lozano-Hemmer), y que operan por el principio de sustitución en programación. En la entrevista, el propio artista define este principio de una manera muy asequible para cualquiera que no tiene conocimientos de programación, como la interacción que permite que un objeto de alguna clase pueda ser sustituido por otro diferente sin cambiar

2 Este dato es uno de los que la propia exposición, que se ha presentado en las ciudades más importantes del mundo, utiliza como medio de autopromoción <https://vangoghaliveuk.com/news/van-gogh-alive-the-worlds-most-visited-immersive-multi-sensory-experience-blooms-in-kensington-gardens-this-summer/>

las propiedades del programa con el que se está trabajando. También menciona que este principio propicia transferencias simbólicas entre distintos registros. Es notable que no es sencillo encontrar investigaciones publicadas que problematicen este término, aunque sí podemos encontrar académicos y académicas que lo suscriben como concepto en sus cursos y trabajos, como, por ejemplo, la investigadora Petra Lange-Berndt en su ponencia «Subsculpture: Assembling a Museum of Attractions».³ En la mayoría de los artículos donde el concepto aparece, este es utilizado como intercambiable con instalaciones (Ravetto-Biagioli). En otros resultados que arroja una búsqueda avanzada también podemos notar que simplemente es utilizado el concepto para nombrar las obras del artista.⁴ Sin embargo, es claro que al hablar sobre subesculturas también se las relacione con tecnología, interactividad y digitalidad.

Dentro de esta categoría podemos encontrar piezas como *Almacén de corazonadas* (2006) y *Tensión superficial* (1991) –dos de sus subesculturas más populares–. *Almacén de corazonadas* se conforma de 100 focos incandescentes que están colgando del techo de los distintos lugares donde esta subescultura ha sido expuesta y una interfaz que detecta el pulso cardíaco de los y las usuarias que se acercan a las agarraderas que miden el pulso. Adicionalmente, arriba de las agarraderas hay un foco, que es el primero que reproduce con luz el ritmo de las corazonadas de las personas después de que hayan sostenido las agarraderas durante unos segundos. Mientras el foco más cercano a la persona comienza a emular el ritmo con su luz, los otros focos se apagan y se prenden de una manera que parecería aleatoria (aunque son las corazonadas de otras y otros usuarios ya almacenadas que encienden la luz con sus contrarritmos). Posteriormente, todos los focos imitan las pulsaciones del foco que reconoció primero las corazonadas y los 100 focos se mantienen así durante unos segundos para, finalmente, volver a los ritmos y contrarritmos de luz que parecen aleatorios. Por su parte, *Tensión superficial* se trata de una pantalla donde la imagen de un ojo humano sigue a la persona que se acerca a ella o que entra a la sala donde está expuesta. Esta obra es una de las insignias de la manera en que su trabajo «es la exploración de la manera en que las nuevas tecnologías simultáneamente modifican el comportamiento al producir interacciones calculadas y mecánicas» (Ravetto-Biagioli 123) [traducción propia]. Adicionalmente, también muestra la manera en la que en muchas de sus obras utiliza tecnologías donde «revela el mecanismo de vigilancia con pantallas de plasma que muestra los datos de medición [...] o la posición de los usuarios en el espacio de la instalación» (Fernández 86) [traducción propia].

Por otro lado, también es posible categorizar las piezas a partir de lo que él llama *arquitectura relacional*. Aquellas que se sitúan dentro de esta segunda categoría tienen las

3 University of Dundee: Art and Natural History Explored in Lecture to Accompany Exhibitions, India Pharma News.

4 Estos casos, sobre todo, son los resultados sobre artículos de difusión o noticias sobre la obra de Lozano-Hemmer como «Moving Spotlights Staying Put; Interactive Light Sculpture will Stay after Luminato Arts Festival Ends», *The Toronto Star*, 2 de mayo de 2007 y «Unstable presence», CE Noticias Financieras English, 17 de september de 2019.

características de operar como actualizaciones tecnológicas de espacios urbanos y como antimonumentos para la disimulación pública (Barrios Lara y Lozano-Hemmer). Aquí podemos situar obras como *Sintonizador fronterizo* (2019) y *Open Air* (2012), ambas generadas a partir de proyecciones de luz en el cielo de distintas ciudades. *Sintonizador fronterizo* se compone de una serie de proyectores de luz que cruzan la frontera entre El Paso, Texas y Ciudad Juárez, Chihuahua. Las luces de los reflectores podían ser manipuladas por los y las usuarias si se acercaban a una de las seis estaciones interactivas (divididas entre ambas ciudades) que tenían una perilla para este propósito. Cuando dos reflectores se cruzaban en el cielo, se activaba bidireccionalmente una bocina en las estaciones para que las personas pudieran interactuar generando un momento específico: «La pieza está pensada como un “conmutador” visible de comunicación donde las personas pueden representarse a sí mismas» (Arte Abierto). *Open Air* partía del mismo principio de los reflectores de luz: se trataba de 24 reflectores que reaccionaban a los mensajes de voz –según su frecuencia y amplitud– enviados mediante una aplicación de teléfono móvil por las y los participantes, e iluminaban intermitentemente el cielo de Filadelfia, Pensilvania.

Independientemente de qué categoría de producción estemos abordando en las piezas de Rafael Lozano-Hemmer, ambas comparten ciertos registros estéticos y características, tales como los momentos heterónomos que se conjuntan con las posibilidades poéticas que está buscando el productor. En este sentido, vale la pena recordar que Lozano-Hemmer es muy claro con el hecho de que le interesa interpelar la tecnología y la virtualidad desde una perspectiva específica: la de buscar deliberadamente generar momentos críticos a partir de sus producciones. En principio, afirma que su motivación responde a la «desmaterialización de la experiencia que provoca la virtualidad» (Barrios Lara y Lozano-Hemmer), la que se refleja en la percepción y vivencia de cuestiones que nos podrían parecer, en un primer momento, completamente alejadas de la misma, como los edificios y las plazas públicas. Posteriormente, las producciones generan momentos que escapan de la prognosis que podría llegar a hacer el artista, pues nunca es certera la manera en la que las y los espectadores decidirán interactuar con estas plataformas. Este momento poético que logra salir de los goznes delimitados por las plataformas es claro en las obras de arquitectura relacional, como cuando en la activación de *Sintonizador fronterizo* (2019) los y las usuarias comenzaron a utilizar las luces para relacionarse sentimentalmente con personas que no conocían hasta ese momento o que solo habían conocido por internet (Barrios Lara y Lozano-Hemmer). Sin embargo, tanto la prognosis deliberada que realiza el artista como el momento de creación controlada de las y los usuarios se alinean a la conciencia sobre el uso de la tecnología, que se basa en «entender las tensiones inherentes en los sistemas de representación digital» («Digital Latin America»), independientemente de cómo se desarrolle ese momento.

Lo anterior es fundamental para comprender cuál es la función de los datos corporales dentro de las subculturas o las obras de arquitectura relacional. En principio,

resulta claro que en ambas categorías es necesaria una participación creativa –en mayor o menor medida– o, en otras palabras, un papel performativo del público, que más bien se convierte en activador y usuario de estas piezas. En segundo lugar, si bien existen algunas obras en las que aún es necesaria cierta recepción por parte de las y los usuarios –como *Pan-Anthem* (2014),⁵ instalación en la que los distintos himnos nacionales suenan en el momento en que las personas se aproximan a las pequeñas bocinas fijadas en la pared que emiten el sonido–, la realidad es que la mayoría de las obras necesitan ser activadas y conformadas variablemente con datos específicos que la gente le brinda a la máquina y esta información siempre se traduce en datos corporales por parte de las y los usuarios-activadores. Tal es el caso de las dos instalaciones con las que pretendo ahora ejemplificar la necesaria relación con los elementos externos a la instalación como dispositivos de exhibición: «Nivel de confianza» y «Sesiones con el Nigromante».

Las dos obras que constituyen la exploración de este escrito incluso entran en una subcategoría dentro de las obras activadas con datos corporales, pues necesitan datos biométricos,⁶ específicamente datos faciales, para generar un reconocimiento y así activar la obra. Estas piezas resultan particulares y relevantes en al menos dos sentidos: el primero de ellos refiere a la representación que genera en el soporte del rostro de las y los usuarios. Esta variable hace que ambas obras se particularicen respecto a las demás, pues son de las pocas en donde el usuario no solo activa la obra mediante algún dato corporal (voz, temperatura, dimensiones, etc.), sino que su rostro se ve representado en algún momento en la superficie de la pieza. Esta particularidad resulta especialmente relevante en nuestro contexto, pues nos encontramos en un contexto en el que nos basamos «no solo en la visión, sino en una visión reducida y *linealizada*» (Moya et al. 130). Esta visión se ha formado debido a distintas condiciones técnicas, estéticas y comunicativas que ha establecido la época digital. Estas no se han distanciado de la racionalización de la vista,⁷ sino que, por el contrario, la han incrementado a tal punto que actualmente nuestra identidad se define a partir de la imagen de nosotros mismos y el principal atributo que nos hace identificables frente a las demás personas –ya sea en la dimensión en línea o fuera de línea– es precisamente el rostro.⁸ En segundo lugar, en ambas piezas se genera una tensión entre la faz de una persona y otro rostro, ya incluido en la configuración de

5 El propósito de esta obra era visualizar distintas estadísticas nacionales, como el gasto militar per cápita. Según la configuración que tenga la obra en ese momento, las bocinas pueden sonar en relación con esas distintas estadísticas comenzando con el himno de los países con menores números y subsecuentemente escuchando el himno de países con números más grandes.

6 Estos datos se definen como aquellas «propiedades físicas, fisiológicas, de comportamiento o rasgos de la personalidad, atribuibles a una sola persona y que son medibles» (INAI). Algunos ejemplos de estos datos pueden ser el rostro, la retina, el iris, la geometría de la mano o los dedos, la estructura de las venas de la mano, la superficie dérmica, entre otros.

7 Condición que comenzó con el inicio de la modernidad, como apunta Martin Jay en su obra *Ojos Abatidos*.

8 Al respecto, vale la pena revisar los recientes cuestionamientos que se han hecho hacia la sobreexposición del rostro y de la esfera privada en redes sociales (Cuenca).

esa superficie. En este punto, valdría la pena preguntarse si para hablar del dispositivo de exposición es necesario profundizar en las obras por sí mismas, y la respuesta tiene que ver precisamente con las características de las subculturas recién descritas. Estas constituyen instalaciones cuya particularidad es generar interacción con el público mediante nuevas tecnologías e interfaces personalizadas (*Máquinas y almas: arte digital y nuevos medios*). Por ello, es necesario recordar y asumir las características que traen consigo este tipo de prácticas artísticas, a pesar de no partir de lo digital.

La propuesta artística frente a la afirmación de Boris Groys

En principio, resulta claro que aún hay disenso entre qué piezas se consideran instalaciones y cuáles no. De hecho, dentro de esta categoría podemos encontrar desde piezas que son denominadas por los y las artistas como *land art*, hasta obras que más bien intervienen otros medios, como el arte. En parte, debido a esta condición es posible intuir que Lozano-Hemmer haya optado por implementar sus propios conceptos. Sin embargo, un consenso sobre las instalaciones es que se tratan de una apropiación de un espacio. En este sentido, el artista tiene entera injerencia en el espacio que delimita con su obra. Precisamente esa es una de las motivaciones del filósofo y teórico del arte Boris Groys, en su texto *Las políticas de la instalación*, donde menciona que «[la instalación] opera mediante una privatización simbólica del espacio público de una exhibición» (3) [traducción propia]. Este es el punto de partida para que el autor alemán trabaje la particularidad de la libertad ejercida por el artista en ese espacio que acaba de inaugurar, y mediante el cual se posibilita un agenciamiento. Esta situación resulta muy clara en instalaciones más convencionales, donde el artista literalmente privatiza el espacio con cierto tipo de estructuras y hay un claro adentro y afuera de la instalación respecto a la sala de exhibición. Un ejemplo de esto puede ser *Cantos cívicos* (2008), instalación de Miguel Ventura que conjuntó pasillos decorados con imágenes relacionadas con el nazismo y cantos alemanes utilizados por el partido nazi como música de fondo; también se sumaban las imágenes de otros políticos pertenecientes al neoliberalismo. Adicionalmente, había 86 ratas vivas en un bioterio que sumaban a la experiencia del visitante quien, al transitar por los pasillos, podía encontrar un mundo a pequeña escala, muy delimitado dentro del espacio del museo. A diferencia de este *espacio dentro de otros espacios*, tanto «Nivel de confianza» como «Sesiones con el Nigromante» en realidad no generan una delimitación evidente entre el espacio privado decretado por el artista y el espacio donde la instalación es expuesta (lo que, de hecho, en ambos casos potencia la interacción y afección de la subcultura). A partir de esta privatización del espacio deviene la condición de que todo aquello que esté dentro del espacio es delimitado, dispuesto y decidido por el propio artista en función de aquello que quiere generar con la instalación. De esta manera, también se refuerza el poder soberano del artista sobre ese espacio (Groys).

En este sentido, supuestamente una instalación no necesita de un dispositivo de exhibición externo, porque ella misma constituye y declara su propio dispositivo de exhibición, y este espacio podría situarse dentro de espacios intercambiables que no modificarían su experimentación o recepción, pues Groys no solo afirma que la instalación privatiza el espacio público, sino que «la instalación artística no es de especificidad de sitio y puede ser instalada en cualquier lugar durante cualquier duración temporal» (4) [traducción propia]. Sin embargo, las dos subesculturas que originan este texto necesitan un dispositivo específico externo a ellas mismas, el que precisamente tiene que ver con el radial exterior a ese espacio en pequeña escala: con el espacio que supuestamente debería ser completamente sustituible. Esta distinción es un tanto clara cuando vemos que ninguna de las dos piezas delimita un espacio evidente para ser experimentado de una manera específica dentro del espacio de exhibición, pues una de ellas –físicamente– se trata de una pantalla y la otra de un molde de yeso. Sin embargo, el distanciamiento que se genera con aquellas instalaciones que sí se autodeterminan completamente para su recepción y experimentación se vuelve más complejo si pensamos que, en parte, dependen del radial espacial externo debido al propósito fundamental con el que fueron pensadas por el artista mexicano: utilizar medios digitales o tecnológicos para «subvertir su poder clasificatorio y controlador» («Play with me»). La manera de hacerlo y el grado poético –en cuanto poiésis como proceso de creación– al que se predisponga la interacción con el público usuario es lo que varía, y estas dos obras se relacionan en ese segundo aspecto. Además, el momento crítico-poético no solo se basa en la subescultura-máquina de manera autónoma, sino en la manera de ser dispuesta en el espacio, así como la temporalidad que se genera a partir de esa disposición, ambos elementos externos a la obra.

«Nivel de confianza» (2015)

Esta pieza fue producida en 2015 y, como las demás piezas abordadas en este escrito, se sitúa dentro del arte interactivo. Aparentemente, tiene una constitución formal muy sencilla: una pantalla, una cámara USB, una computadora y una luz que ilumina a los y las usuarias que se acercan a la pantalla. La particularidad es que la cámara obedece a un algoritmo de reconocimiento facial configurado con los rostros de las y los 43 estudiantes desaparecidos de la escuela normal de Ayotzinapa en 2014, y cuando la persona se aleja de la pantalla, alcanza a observar que son los retratos de las 43 personas desaparecidas, los que circularon continua e intensamente desde su desaparición el 26 de septiembre de 2014. Posteriormente, si quienes visitan el museo deciden interactuar con la pieza, al acercarse se activa el mecanismo de reconocimiento facial, que mide sus rasgos y los compara con los de los y las estudiantes. Tras unos segundos, es posible ver en la pantalla la medición junto con el retrato del estudiante con el que los rasgos del usuario tienen más similitud. El nivel de confianza es el porcentaje de similitud y la pantalla indica, mediante la leyenda *estudiante no encontrado*, que no es lo suficientemente alto como para asegurar una coincidencia.

En esta obra en particular, el artista tenía un propósito muy específico, por lo que podríamos decir que la posibilidad de experimentación se reduce un poco, pues las personas únicamente necesitaban brindarle sus datos biométricos faciales a la cámara, y todo el proceso estaba determinado por el algoritmo. Con ello, Lozano-Hemmer deliberadamente quería que el momento crítico se activara a partir del hecho de que ese sistema de reconocimiento facial operaba bajo una búsqueda constante e imposible y, en el momento en que las y los usuarios nos veíamos reflejados en la pantalla junto al retrato del normalista más parecido a nosotros –junto con la leyenda *estudiante no encontrado*–, se generaba un correlato interior del estilo «podría haber sido yo», como mencionó Lozano-Hemmer en una entrevista al medio *RT*, el año 2020. De esta manera, el artista trataba de responder a una exigencia cívica propia e interpelar ese caso de violencia específico.

Esta pieza no solo respondía al objetivo en los momentos de su activación, sino que también estaba alineada con las características materiales que permitían su reproducción y la manera en que las ganancias económicas eran aprovechadas. Sobre este segundo punto, el autor hasta la fecha sigue donando cualquier ganancia que produzca «Nivel de confianza» para el financiamiento de los esfuerzos de las familias y compañeros y compañeras de las y los estudiantes desaparecidos. Sobre el primer punto, es necesario tener claro que el software aún es de acceso abierto y el propio artista ha proporcionado las indicaciones necesarias para poderlo reproducir en cualquier lugar en donde sea posible disponer de los elementos técnicos. En este sentido, es notable que el artista haya asumido la necesidad y posibilidad de reproducción de la pieza. Sin embargo, también surge la interrogante de si su activación y recepción sería exactamente la misma, independientemente de los dispositivos espaciales que la circundaban en algunos momentos de su exposición. Por ello, considero que, aunque hasta cierto punto el objetivo de Lozano-Hemmer podría cumplirse con la circulación de la subescultura independientemente de los dispositivos externos a ella, estos resultan fundamentales para potenciar y generar esa paradoja constante. Debido a que esta subescultura ha sido expuesta en distintos lugares y ocasiones, propongo analizar únicamente el dispositivo que fue utilizado en la exposición «Pseudomatismos» (2015-2016), realizada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en la Ciudad de México, pues considero que su disposición en ese espacio lograba generar el *lugar crítico* que buscaba el artista mediante la potenciación de un extrañamiento con las personas usuarias.

La producción de un extrañamiento con el mecanismo de la subescultura constituye un desafío porque el reconocimiento facial se popularizó desde hace unos años para poder activar teléfonos celulares, computadoras, tabletas e incluso tener acceso a distintos lugares. En 2015 ya se comenzaba a generalizar esta manera de utilizar nuestros datos biométricos y faciales para tener acceso a distintos artefactos o lugares físicos. Por estas razones, proponer la activación de la pieza como algo que genere un extrañamiento respecto al uso cotidiano que le damos al reconocimiento facial comienza a complejizar las decisiones en torno a su lugar y forma de exposición. El extrañamiento y momento

crítico respecto a la tecnología es una operación estética constante en las obras del artista mexicano. De hecho, fue muy claro en su producción durante la primera década de 2000, en donde su principal objetivo era recobrar las condiciones de las que nos hacían partícipes las sociedades de control y recaer en el hecho de que «la información es a la vez lo más importante y lo más peligroso» (Ozog 95-112) [traducción propia]. Esta operación resulta muy clara en subesculturas como *Tensión superficial* (2007), que fue mencionada unas líneas antes. Sin embargo, esta activación que generaba un extrañamiento con el artefacto para sacarlo de la familiaridad y elemento prostético invisible devenía en una reconsideración familiar extraña del propio artefacto que las y los usuarios estaban activando en ese momento. En el caso de «Nivel de confianza», la pieza dependía de que se mantuviera la familiaridad para lograr ser activada, pero que el extrañamiento surgiera no en relación con la pantalla o la cámara, sino en relación con nuestro propio rostro duplicado en la pantalla.

La manera de combinar estos elementos en «Pseudomatismos» fue mediante el dispositivo de extrañamiento conjuntado con la espacialidad propia del museo. Al respecto, es necesario mencionar cómo están dispuestas algunas partes del museo, además de la entrada a las salas o las propias salas: la persona que llega al MUAC, después de caminar por una explanada o subir por un elevador, ingresa al museo por unas puertas con sensores de movimiento. A su derecha, se encuentra la tienda de regalos y un poco más adelante está la taquilla y la guardarrope. En ese vestíbulo es donde se ubican al menos tres caminos para distintos propósitos. El primero nos lleva hacia la tienda de regalos, el segundo, hacia el inicio de las salas de exposiciones y el tercero es para ir al nivel inferior, hacia el restorán, la biblioteca, el auditorio o los baños. Con esta disposición arquitectónica lo más inmediato es que las y los visitantes no comiencen a buscar con interés las obras de arte que fueron a visitar, sino hasta que entran al *espacio neutro* de las salas por la otra gran puerta de cristal con sensor de movimiento. La decisión de instalar la subescultura en el espacio contiguo a la puerta de entrada –donde los y las visitantes acaban de ingresar, pero ni siquiera han terminado de entrar al vestíbulo del museo y, si giran 90° a la derecha, quedan frente a «Nivel de confianza» y las vitrinas de la tienda de regalos– propició la familiaridad fuera de las salas de exposición. De esta manera, generaba un extrañamiento en el momento en que el rostro entraba en una tensión con el de alguno de las 43 personas desaparecidas.

Personalmente, recuerdo que el grupo de visitantes con el que entré no terminaba de entender qué hacía esa pantalla ahí: ¿podías comprar los boletos automáticamente?, ¿era como esas pantallas donde ves la transmisión de una cámara de seguridad en los supermercados?, ¿era una pantalla para proyectar publicidad del museo? Si en 2020 durante la pandemia hubiéramos ido a la exposición, seguramente nos habríamos preguntado si se trataba de un termómetro para controlar el acceso. No era sino hasta que alguien la activaba, la mayoría de las veces por accidente, que nos percatábamos de la cédula y de que la exposición, de cierta manera, ya había comenzado. En ese sentido, al momento de leer *estudiante no encontrado* se generaba un doble shock. En

primer lugar, la disposición afectiva y cognitiva de las y los visitantes ni siquiera estaba en un momento en donde deliberadamente nos dispusiéramos a recibir información, y mucho menos el recordatorio de que nos encontrábamos (encontramos) en un país en donde tal vez la única resistencia ante ese suceso sea una búsqueda imposible, pero que no debe terminar. En segundo lugar, quedaba claro el hecho de que siempre es una posibilidad mucho más grande intercambiar el lugar de los rostros –del usuario y del desaparecido– que arrojar un *estudiante encontrado* en la pantalla.

Esta extensión del extrañamiento solo es posible en un espacio como el del museo en su totalidad, incluso tomando en cuenta los espacios que se suelen relegar a un segundo plano, como el de la tienda de recuerdos, pues de esta manera quienes visitamos la exposición tenemos expectativas y nexos de sentido específicos sobre cada uno de los espacios dentro del museo. Al respecto, Lozano-Hemmer menciona que también uno de los principales propósitos de su obra es romper la relación jerárquica y pedagógica artista-espectador o curador/artista-espectador: «algunos museos, artistas, curadores [...] afirman que la mayoría de los visitantes son tontos, que su contribución se debería limitar a la tienda de regalos» («Play with me»). Esta afirmación la hace en el marco de la pregunta que le es formulada sobre por qué busca incomodar a ciertas figuras institucionales en ciertos espacios. La respuesta se encamina hacia un cuestionamiento sobre las actitudes paternalistas y teológicas dentro de los espacios artísticos, pero los dispositivos espaciales utilizados en «Pseudomatismos», específicamente con «Nivel de confianza», exponen la manera de subvertir este tipo de concepciones y prácticas desde el propio entendimiento de la manera en la que operan en su interior.

Adicionalmente, no solo la disposición deliberada en el espacio del museo externo al requerimiento contemplativo es lo que determina la experimentación de la pieza. La escala y, específicamente, la dialéctica entre la escala de las obras y espacio de exposición, también fueron un elemento importante. La siguiente obra con la que se encontraba el público espectador al traspasar las segundas puertas de cristal era *Respiración circular y viciosa* (2013), que es un aparato colosal que invita a las y los usuarios a ingresar a la máquina y respirar durante unos segundos el propio aire respirado anteriormente por las otras personas que ingresaron antes. Fuera de la connotación biopolítica y de la fuerza que después de la pandemia del 2020 podría adquirir la instalación, en 2015 generaba una relación con el espacio y con las otras obras, incluso antes de que las personas la pudieran *alimentar*, dada la configuración escalar que generaba. En este sentido, lograba generar una sustracción subjetiva entre la máquina y el público, en el sentido de que las cualidades de las y los usuarios se mezclan, transformadas en información/data, con el algoritmo y la funcionalidad de la máquina para igualarlos ontológicamente, sobre todo porque su propio rostro (o el de alguien más que activó «Nivel de confianza») acababa de encontrarse con la máquina, pero sustraía la posibilidad vital de un sujeto fuera de ella. En otras palabras, la obra iguala nuestras condiciones de existencia con la de los retratos de las y los desaparecidos.

Facial recognition engine: Fisher, Eigen, LBPN **Detected similarity score:** 334.692 points
With the face of disappeared Ayotzinapa student: Alexander Mora Venancio
Level of confidence: 16 % **Result:**



Alexander
Mora Venancio

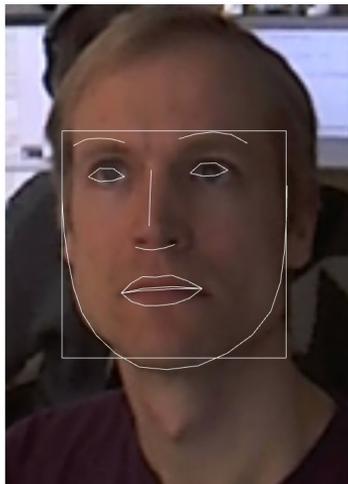


FIGURA 1.
 Rafael Lozano-Hemmer. «Nivel de confianza», 2015.
 Foto: Antimodular Studio.



FIGURA 2.
Rafael Lozano-Hemmer. «Nivel de confianza», 2015.
Foto: Antimodular Studio.

«Sesiones con el Nigromante» (2018)

Esta pieza, a diferencia de las que he mencionado hasta ahora, no tiene un gran número de entradas en la página del artista. El único indicio de ella es cuando en el buscador se ingresa la palabra *biometric* y la información que se encuentra es que forma parte de las exposiciones permanentes de Rafael Lozano-Hemmer y que se encuentra en San Miguel de Allende, Guanajuato.⁹ Sin embargo, aunque no tiene sus propias entradas, ni artículos, comparte elementos fundamentales con «Nivel de confianza». Se conforma de una reproducción de la máscara mortuoria de Ignacio Ramírez¹⁰ (El Nigromante) que es el centro de iluminación del cuarto de la casa donde se expone la obra, la que perteneció a este personaje de la historia de México. Después de que el visitante se encuentra por

⁹ Es posible ver los resultados de la búsqueda en el siguiente enlace: <https://www.lozano-hemmer.com/artworks/projects.php?keyword=biometric>

¹⁰ Ignacio Ramírez, El Nigromante, fue un escritor, poeta, periodista, abogado y político mexicano. Nació en San Miguel de Allende, Guanajuato, México en 1818. Es conocido por ser integrante del movimiento liberal mexicano y por ser diputado y ministro de Justicia durante el gobierno de Benito Juárez.

unos segundos frente a la reproducción de la máscara mortuoria y observa todos los rasgos que este molde pudo reproducir, se proyecta el rostro del actor Damián Alcázar que, de cierta forma, dota de movimiento cada uno de los rasgos de la máscara. Luego, la proyección abre los ojos, mira fijamente al visitante y le realiza varias preguntas como «¿le temes a la muerte?», «¿eres corrupto?» e intervenciones como «los muertos no hablan», «también se puede matar a los muertos», «la historia del derecho divino está escrita por los opresores», entre otras. Por último, hay un sistema de reconocimiento facial que hace que el rostro del visitante se proyecte en la máscara en tiempo real, lo que genera que el cuerpo de la persona se encarne en uno distinto (la máscara) y, al verse reflejado, también pueda interpretar que él mismo encarna a la máscara.

La disposición de esta pieza, que en términos formales podría ser considerada como una instalación con cierto grado de experiencia inmersiva, podría parecer muy sencilla. El propio artista la resume de la siguiente manera: «[l]a máscara mortuoria del Nigromante te hace unos comentarios y preguntas antes de convertirse en ti mismo» (Lozano-Hemmer, «Comentario de Instagram»). El artefacto de reconocimiento facial que comparte con «Nivel de confianza» parecería ser el único paralelismo, sin embargo, ambas *subesculturas* necesitan del espacio externo a la instalación para poder potenciar la dialéctica entre extrañeza y familiaridad para el extrañamiento final. En este punto, a pesar de lo común en cuanto a la dependencia del radial espacial externo a ellas, las obras se particularizan, pues, si «Nivel de confianza» necesitaba la familiaridad que deviene en la dialéctica ominosa de nuestro propio rostro, «Sesiones con el Nigromante» depende de la completa extrañeza producida por: 1. la casa del siglo XIX, 2. el cuarto completamente oscuro, 3. la soledad dentro de la sala (solo puede ingresar una persona por sesión, y 4. la inmediatez de la *sesión* (no puedes tomar fotos o grabarla con el celular). Sin estos elementos, sin la generación de cierto espacio externo a ella, la subescultura no podría generar un momento en el que el pasado irrumpe mediante una imagen que depende de la gramática de la imposibilidad (como la búsqueda infinita en «Nivel de confianza»). A la par, es imposible que la máscara mortuoria esté generando esas preguntas, es imposible que veamos nuestra propia representación en ese estado y es imposible que respondamos a esas preguntas a pesar de que la máscara se las hace a quien está situado en el presente: *¿qué pasó con la Independencia?* ¿Existe alguna respuesta?

Otro paralelismo entre las piezas, además del anclaje en el espacio exterior a ellas mismas, es que no se basan en la operación estética de las obras de Lozano-Hemmer de la primera década de 2000, la cual recaía en generar un momento crítico respecto al propio medio que operaba la máquina. La particularidad de «Sesiones con el Nigromante» en relación con la producción de esa primera década es que genera el extrañamiento mediante el medio tecnológico, pero no *del* medio tecnológico. Lo genera a partir tanto del medio tradicional (la reproducción de yeso), como de, puntualmente, la interferencia que el medio tecnológico tiene en él. Las proyecciones posibilitan que los rasgos anclados en una temporalidad específica y clausurada sean removidos por la proyección que logra amoldarse en el soporte fijo.



FIGURA 3.

Rafael Lozano-Hemmer. «Sesiones con el Nigromante», 2018.

Foto subida al Facebook del artista. <https://bit.ly/45lPJ9H>

Conclusiones

De esta manera, y con respecto al último punto mencionado, es posible establecer otra implicación a partir de esta espacialidad externa a la subcultura: el juego –imposible y paradójico– de temporalidades, que únicamente es posible con las tensiones establecidas y potenciadas por estos dispositivos. A pesar de que, evidentemente, la temporalidad lineal y cronológica en la que se sitúan los componentes de ambas obras es muy distinta, pues una se apoya en un personaje del siglo XIX y la otra de un grupo de personas que desaparecieron en 2014, la dislocación temporal está presente en ambas, y es a partir de ella que se genera el síntoma que posibilita el extrañamiento. Por un lado, irrumpe la imposibilidad de continuidad entre los planteamientos y cuestionamientos de siglos atrás –de la mano de una exigencia imposible de justicia– y, por otro lado, irrumpe la imposibilidad de traer a la presencia un acontecimiento que ni siquiera se ha terminado de clausurar. Ambas son imposibles si tratamos de articularlas en un *continuum* diacrónico, en una línea sucesiva y convencional, y a pesar de ello ese es el efecto que se inserta en las y los usuarios de las obras.

Ahora bien, claramente esta temporalidad anacrónica, que además tiene una dialéctica entre presencia y ausencia espacial, se relaciona mediante sus variables con la temporalidad de la que Benjamin hablaba en su definición de *aura*: «[la] aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse» (56). En este punto de su famoso

texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el autor alemán afirma que el aura tiene que ver con una característica espaciotemporal de la obra de arte, en la que «hacia presente o traía al presente una lejanía que había permanecido inaccesible por un momento». En otras palabras, es posible sostener la interpretación de que el aura genera una relación anacrónica con algo lejano en el momento de deslocalizarlo o des-articularlo del momento temporal en el que se encontraba, para traerlo al presente. Esta característica también la vislumbra Boris Groys en *The Politics of Installation*, pues si bien dota a la privatización soberana del espacio de toda la responsabilidad en este acto de libertad por parte del artista-curador, no puede pasar por alto que esa deslocalización y desterritorialización que generan un momento de autorreflexión sobre alguna condición que la instalación interpele, solo son posibles mediante la desestabilización temporal de un aquí y un ahora. De otra forma, la deslocalización quedaría incompleta. No es claro si este síntoma temporal y espacial se configura mediante un aura, una reauratización o una venganza del aura, como el propio artista mexicano lo menciona:

con las tecnologías digitales creo que el aura se ha refundado y con una venganza, porque aquello que enfatiza la tecnología digital, mediante la interactividad, es la lectura múltiple: la idea de que una obra de arte es creada por la participación del usuario (Barrios Lara y Lozano-Hemmer) [traducción propia].

Esta problemática es mucho más amplia, pero es claro que muchas y muchos autores han optado por recobrar ese concepto de *aura* –como también es el caso de Georges Didi-Huberman en textos como *Lo que vemos lo que nos mira*: «[e]l aura será entonces como un espaciamento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado» (94)–. El autor francés también piensa en la temporalidad del aura para dar cuenta de los dos conceptos fundamentales en su obra: montaje y síntoma, pues ambos conceptos que funcionan de forma conjunta se basan en la condición de existencia de tiempos heterogéneos en las imágenes y en el público, que está también volcando cierta temporalidad en el momento de estar frente a la obra. Así, el momento sintomático es posible cuando dos temporalidades escindidas en una línea temporal logran conjuntarse para producir un momento crítico. De modo que la temporalidad aurática es aquella que para Didi-Huberman se pone en juego al traer a cuenta una lejanía a un momento presente, aunque ese juego temporal estuviera clausurado en su posibilidad debido a cierta cronología lineal que se presupone en la historia del arte más tradicional. Sin embargo, en su defensa de la anacronía como condición de existencia de las propias imágenes, en realidad esta es la posibilidad que surge: la del momento aurático. A pesar de que este es solo un ejemplo de los recientes esfuerzos para reactualizar el concepto benjaminiano, precisamente funje en este momento como indicio para vislumbrar los casos en los que suele recurrirse a este concepto fuera de los intentos por reauratizar y estetizar ciertas obras de arte en el sentido clásico del término. En parte, es debido a que estas dislocaciones temporales sí refieren a la dialéctica entre presencia y ausencia, entre lejanía y cercanía, que se trata de un extrañamiento, aunque no es clara su dependencia

a un aquí y a un ahora. Sin duda, resultará necesario analizar si esta temporalidad inaugurada por la disposición espacial más bien se refiere a otra gramática que ya está operando en un registro distinto al aura. Por ahora, estas subesculturas muestran la manera en que, más allá de la discusión y particularización teórico-filosófica, es posible potenciar estos extrañamientos, generar paradojas inagotables y, sobre todo, detonar momentos críticos y sintomáticos mediante disposiciones específicas espaciotemporales.

Referencias

- Arte Abierto. «Sintonizador fronterizo». <https://arteabierto.org/sintonizador-fronterizo/>
- Barrios Lara, José Luis y Rafael Lozano-Hemmer. *A Conversation between José Luis Barrios Lara and Rafael Lozano-Hemmer*. Galerie Guy Bärtschi, 2005. https://www.lozano-hemmer.com/texts/bibliography/articles_interviews_essays/Subsculptures_2005_jlb2.pdf
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Obras libro I/vol. 2*. Abada, 2008.
- Cuenca, Jaime. «El selfie como performance de la identidad». *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, n° 2, 2019, pp. 1-16. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos lo que nos mira*. Manantial, 1997.
- «Digital Latin America». 516 Arts Exhibition Catalogue 2014, Santa Fe, Nuevo México. https://www.lozano-hemmer.com/texts/bibliography/articles_surface_tension/DigitalLatinAmerica_2014.pdf
- Fernández, María. «Illuminating Embodiment. Rafael Lozano-Hemmer's Relational Architectures». *Arquitectural Design*, vol. 77, n° 4, julio/agosto 2007, pp. 78-87.
- Groys, Boris. «The Politics of Installation». *e-flux journal*, vol. 2, n° 1, 2009, pp. 1-8. <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>
- Instituto Nacional de Transparencia, Acceso a la Información y Protección de Datos Personales (INAI). *Guía para el tratamiento de datos biométricos*. INAI México, 2018. https://home.inai.org.mx/wp-content/documentos/DocumentosSectorPublico/GuiaDatosBiometricos_Web_Links.pdf
- Jay, Martin. *Ojos abatidos*. Akal, 2008.
- Lozano-Hemmer, Rafael. Comentario de Instagram (@lozanolhemmer). <https://www.instagram.com/lozanolhemmer/p/BkUKJSrINVu/?hl=es>.
- . «Nivel de confianza». Instalación, 2015.
- . «Sesiones con el Nigromante». Instalación. Centro Cultural Ignacio Ramírez El Nigromante, San Miguel de Allende, México, 2018.
- «Máquinas y almas: arte digital y nuevos medios». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, Madrid, España. https://www.lozano-hemmer.com/texts/bibliography/articles_microphones/Maquinas_almas_2008.pdf

- «Marshall McLuhan: The Playboy Interview». *Playboy Magazine*, marzo 1969. <https://web.cs.ucdavis.edu/~rogaway/classes/188/spring07/mcluhan.pdf>
- Monreal Ramírez, Jesús Fernando. *Máquinas para descomponer la mirada*. Juan Pablos Editor, 2020.
- Moya, Laura, José Ángel Bergua, Marcos Ruíz. «Multicorporalidad frente al ocularcentrismo». *Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 33, n° 1, 2020, p. 130.
- Ozog, Maciej. «Surveilling the Surveillance Society». *Conspiracy Dwellings: Surveillance in Contemporary Art*, 2002, pp. 95-112.
- «Play with me». Museum of Latin American Art, 2012, Long Beach, EE. UU. https://www.lozano-hemmer.com/texts/bibliography/articles_voz_alta/PlayWithMe_2012.pdf
- University of Dundee: Art and Natural History Explored in Lecture to Accompany Exhibitions, India Pharma News, March 1, 2013 Friday 6:30 AM EST.