

ENTREVISTA | JOSÉ LUIS BARRIOS



Por Melissa Mota | Noviembre, 2015

Desde el 28 de octubre el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MuAC) presenta *Pseudomatismos*, la primera exposición monográfica en un museo de México de Rafael Lozano-Hemmer. Compuesta por varias de sus obras más emblemáticas, así como por cinco piezas que se estrenan a nivel mundial, la muestra busca activar las relaciones entre la máquina, la percepción y el entorno para evidenciar cómo la tecnología, el cuerpo y el cuerpo político son inseparables. En esta charla, José Luis Barrios, cocurador de la exposición, profundiza en algunos de los puntos más relevantes de la exposición.

Me gustaría comenzar hablando sobre el título de la exposición, un término que, como describe el artista es una agenciación maquina, la materialización del “casi”, lo relacional. ¿Cómo defines en tus palabras este neologismo y de qué manera engloba a todas las obras que componen la muestra?

Una de las características del trabajo de Rafael Lozano-Hemmer es su diálogo constante con la historia del arte, no sólo para citar o retomar tradiciones del arte occidental sino, sobre todo, para problematizar ciertas respuestas que en su momento el arte dio a sus contextos históricos. Esta es una primera consideración respecto al concepto de automatismo: la referencia directa es a la figura del autómeta tal y como el surrealismo la entendió a principios del siglo XX.

Sin embargo, y he aquí algo que quizá ayude a comprender la complejidad del trabajo de Lozano-Hemmer, el concepto de pseudomatismo, no sólo es una referencia al concepto surrealista, sino una problematización del mismo. Así, mientras que la idea de la máquina —del autómeta— de los surrealista intentaban explorar el registro pulsional, inconsciente y vital de las relaciones entre el hombre y la máquina, el concepto de pseudomatismo explora más bien las relaciones más físicas y/o corporales entre la máquina y el hombre.

Esto en el sentido de que la idea del movimiento en la máquina siempre es una suerte de artificio: las máquinas son CASI vivas, pero en realidad no es así. Digamos que si la relación de un organismo con su entorno es inmanente y orgánica, en la máquina su relación con el entorno es casi inmanente, casi viva, pero requiere de una afuera que lo active. Esto es quizá el sentido duro en el que hay que entender qué significa interactividad

en la obra de Rafael y desde aquí la idea de pseudomatismo.

Quisiera que profundizaras en las diferentes tensiones presentes en la muestra (adentro/afuera, presencia/ausencia, público/privado, control/caos, regocijo/miedo, pequeñez/inmensidad e incluso automatismo/pseudomatismo) y cómo se fusionan para generar un mismo discurso.

De hecho la exposición está construida sobre un sistema de tensiones que atraviesa la totalidad de la exposición. La primera y más sutil, desde mi perspectiva, es la que tiene que ver con las tensiones entre escalas de las piezas. Los núcleos mínimos de la exposición están contruidos sobre tres piezas cuya escala y aparente simplicidad de funcionamiento, pero no de concepto. Me refiero a *Nanopanfletos de Babbage*, *Nada es más optimista que Stjärnsund* y *Puntos cardinales*.

Estas piezas activan la lectura curatorial de la exposición. La simpleza de su funcionamiento, al lado del formato en pequeña escala son como tres puntuaciones sobre las que se pauta el recorrido. Así, la poética y la mecánica de *Nanopanfletos* es una metonimia a través de la cual se plantea el primer núcleo de la exposición que es el de la relación vida, materia, memoria y cuerpo. Si la materia puede retener la voz de toda la humanidad, entonces es en ella donde habrá que buscar el registro material de toda la historia; por su parte, el encadenamiento en serie de candados en *Nada es mas optimista que Stjärnsund* es una referencia a la producción en serie más antigua de la humanidad y un símil sobre la idea de serialidad, repetición y función como un mínimo de la máquina que Lozano-Hemmer activa en una herramienta de seguridad tan rudimentaria como el candado. En este contexto, al lado de la ironía

del título de la mecánica serial de los candados, importa sobre todo destacar el hecho de su forma elemental de producción en serie, como si esto y las lógicas del poder y la vigilancia en su estructura mínima fueran lo mismo, esta pieza es como una suerte de reducción del concepto de poder al mínimo de su sistema de funcionamiento mecánico. Finalmente, *Puntos cardinales* es una alegoría y una reducción al absurdo de lo que podría ser leído como una geopolítica del poder y de su lógica de distribución. El hecho de que un monitor que funciona a manera de brújula busque siempre el norte para emplazar su discurso, el algo más que mero instrumento: es una crítica al tecno-poder y una activación del carácter político de la poesía, de ahí que la cita al *Altazor* de Huidobro.

Sobre estos mínimos de concepto y escala se emplaza la exposición en tres sustratos los cuales pasa uno sobre otro: el primero que tiene que ver con la máquina y la vida, el segundo que tiene que ver con las formas violencia de los sistemas de poder y un tercero que explora las crítica al orden de sujeción que la espectralidad maquina produce. Se trata de un recorrido, que para enunciarlo en términos lacanianos, empieza por lo real, pasa por lo simbólico y termina con lo imaginario, pero con la salvedad que esto está emplazado a través de la interactividad en un sentido inverso (la máquina es perturbada por el usuario), y con una clara intención brechtiana de generar las condiciones de extrañamiento del medio (tecnológico) a través del propio medio. Algo que por ejemplo Chaplin haciendo cine hacía con el mismo cine: mostrar su engaño.

Con todo, es importante hacer notar –como se muestra en las obras de Rafael, sobre todo en la serie de *Empaquetamiento de Esferas* o en *Bifurcación*– que no es una crítica panfletaria a la

tecnología, sino más bien, una estrategia estética que pone en límite el carácter lúdico de la tecnología, que en última instancia es lo que la vuelve tan seductora y engañosa. Parte fundamental del trabajo y diálogo absolutamente productivo que tuvimos los curadores con Rafael, es justo cómo mostrar que su trabajo es un juego de paradojas e ironías que no reniegan de la tecnología sino que se apropian de su equívoco estético-ideológico.

En tu texto *Nada es más optimista que Stjarnsund. Las paradojas del entusiasmo* mencionas que en la producción artística de Lozano-Hemmer se “anuda una cierta intriga de lo infinito, que no de lo eterno” y citas una frase de Pascal en la que dice que no hay infinito sino multiplicación indefinida. ¿Cómo permea esta intriga en las obras que componen la muestra?

En dos niveles: uno relacionado directamente con las condiciones de producción de los medios digitales; la otra, que no es sino un despliegue de la primera y que tiene que ver con las relaciones de intensidad que se dan como campos de fuerza estética entre las piezas.

Los sistemas informáticos trabajan en última instancia por sistemas numéricos –algorítmicos–. Es decir, en el “corazón” de la programación siempre encontraremos el infinito (número por antonomasia) como condición de posibilidad de la programación. En este sentido, lo que hay no es el infinito como algo existente en la realidad sino más bien lo que habría sería la posibilidad de que cada uno se multiplique indefinidamente en la singularidad de los seres, de los que bien a bien no sabemos si son infinitos o no sino sólo imaginamos que lo son. ¡Gran problema de la imaginación (de la estética) de la matemática! En todo caso, esto se hace evidente en el potencial de

las tecnologías de la información y sus derivas hacia otras disciplinas digitales.

Ahora bien, si esto es lo que el medio nos permite mostrar, lo que hace Lozano-Hemmer, a partir de sistemas complejos de programación, es generar despliegues a través de las poéticas, estéticas o políticas que pueden efectuar dichos sistemas: desde una memoria inabarcable de datos, hasta el aliento y la respiración de la humanidad haciendo turbulencia en la materia, hasta la reproducción casi repetida al indefinidamente en cada rostro a través de los sistemas de vigilancia.

Otra de las características de la producción artística de Lozano-Hemmer es que asimila y hace uso de una situación inevitable que define el presente, la tecnología globalizada y, a través de ella, señala puntos ciegos en diferentes ámbitos: personal, social o político (específicamente el biopoder que apuntas). ¿Cómo se inserta tanto su discurso artístico como el curatorial al contexto particular mexicano?

La obra de Lozano-Hemmer no son panfletos sino emplazamientos intensivos de las lógicas de la tecnología. En este sentido, en su trabajo siempre hay una inflexión sobre el medio que lo que muestra son las lógicas paradójicas de las relaciones entre poder y tecnología. Son dos los elementos que definen, al menos desde mi perspectiva, las relaciones “localizadas” entre las máquinas y los usuarios. No basta con estetizar la tecnología al punto del engaño, más bien se trata de mostrar el lado aterrador de este engaño en cierto sentido perverso y siniestro de la máquina y, a partir de ello, construir los modos de territorialización de esta relación en registros simbólicos y narrativos. En la medida en que la tecnología siempre puede ser instrumentalizada,

puede ser subvertida, esto es lo que a mi juicio hace el trabajo de Lozano-Hemmer. Un ejemplo de ello en *Pan-Himno*. Puestos en el límite de la información sobre datos de gobierno (homicidios, desempleo, etc.), los himnos de los países y su modo de emplazarlos en instalación sonora, hacen que la idea de territorio y nación, lo mismo que el dato estadístico, se conviertan en una interpelación perversa y siniestra al espectador. Sobre todo cuando lo que se percibe como dato es ruido y como verdadera perturbación.

En cuestión de curaduría, me parece muy interesante las distintas perspectivas con las que se forjó el discurso, por un lado, tu acercamiento filosófico, la visión científica/tecnológica/artística de Lozano-Hemmer y la perspectiva de Alejandra Labastida como historiadora del arte; podríamos hablar de una curaduría interdisciplinaria. ¿Cuáles son las posibilidades y los alcances de una práctica de esta naturaleza?

¡La mejor! Si en algo la interdisciplina es importante y significativa es por el hecho de que nos obliga a movernos del lugar de nuestras certezas epistemológicas y artísticas. Ahora bien, creo que de manera particular Pseudomatismos significa una suerte de desestabilización de los discursos, pero también de la importancia de proponer lecturas complejas y sistemáticas de una producción como la de Rafael que, por la dificultad técnica y de montaje, no había tenido al menos en México. Además de que en términos de un proyecto en conjunto entre artista y curadores ha significado colocar en el horizonte del "arte contemporáneo" el mal llamado arte de nuevas tecnologías. Una de las ideas que desde el principio acompañó este proyecto era la urgencia de mostrar ese falso postulado que separa lo

contemporáneo del arte de nuevos medios. Una falacia de la que en el mejor de los casos quien sale beneficiado es el mercado, pero no necesariamente el avance en el conocimiento del arte de nuestros días.

