

Teoría del arte y experiencia estética
en la obra de Rafael Lozano-Hemmer

César Ruiseñor

2009



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

Teoría del arte y experiencia estética en la obra de Rafael
Lozano-Hemmer

Tesis
Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Arte

Presenta
César Augusto Ruiseñor Muratalla

C.U. Querétaro, Qro. Noviembre de 2009



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte: Estudios de Arte moderno y contemporáneo

Teoría del arte y experiencia estética en la obra de Rafael Lozano-Hemmer

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestro en Arte

Presenta:

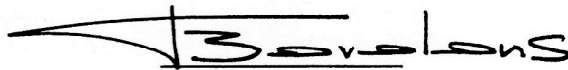
César Augusto Ruiseñor Muratalla

Dirigido por:

Dra. Teresa Bordons Gangas

SINODALES

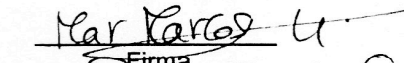
Dra. Teresa Bordons Gangas
Presidente


Firma

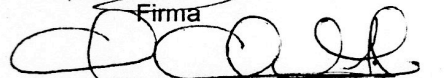
Dr. Gerardo Argüelles Fernández
Secretario


Firma

M. en A. María del Mar Marcos Carretero
Vocal


Firma

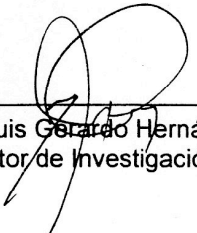
M. en A. Andrea Avendaño Macedo
Suplente


Firma

MNU Cynthia Bañuelos Ruiz
Suplente


Firma


M. en A. Vicente López Velarde Fonseca
Director de la Facultad


Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Noviembre de 2009
México

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar la obra del artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer, bajo el enfoque del efecto que tiene el uso de los desarrollos tecnológicos sobre el arte. Los trabajos de este artista se caracterizan por el empleo de los más recientes desarrollos técnicos disponibles en el campo de la electrónica, la informática, los dispositivos mecánicos y lumínicos controlados por computación, incluyendo su desarrollo mediante su equipo de trabajo multidisciplinario. La tesis del presente trabajo consiste en la comprobación, a partir de la obra de Lozano-Hemmer, de que los desarrollos tecnológicos que producen un cambio social profundo, modificando los modos de percepción y de identidad de una sociedad, contribuyen a dar origen al desarrollo de nuevas formas artísticas. A su vez, son éstas nuevas formas las que mejor pueden dar cuenta del impacto de los desarrollos técnicos en la sociedad, inaugurando nuevas problemáticas sociales y artísticas. Esto es debido a que una nueva forma artística establece un nuevo orden simbólico del mundo, de la nueva época que está surgiendo, revelando cómo se está constituyendo y por lo tanto, poniendo al descubierto nuevas problemáticas de una manera crítica. Para llegar a cumplir con los objetivos perseguidos, se hace un recuento de cómo la obra de arte fue evolucionando, desde cuando el centro de la experiencia estética radicaba en el objeto hasta llegar a su desmaterialización y su consecuente estética centrada en el gesto, en el procedimiento, en la transacción. Igualmente se revisan las condiciones requeridas para que un nuevo desarrollo tecnológico permita el surgimiento de una nueva forma artística, así como el impacto que tiene la tecnología en el arte. Al mismo tiempo, se da cuenta de cómo los cambios sociales producto de los desarrollos tecnológicos han modificado el comportamiento del sujeto y, en particular, su modo de relacionarse con el arte.

(Palabras clave: Lozano-Hemmer, Arte, Tecnología, Arte electrónico, Arquitectura relacional, Intervención)

SUMMARY

The objective of this thesis is to study the work of the Mexican artist Rafael Lozano-Hemmer using the focus of the effect that the use of technological developments has on art. The work of this artist is characterized by the use of the most recent technical developments available in the fields of electronics, information technologies, mechanical devices and light projectors controlled by computers, including development using his multidisciplinary work team. The hypothesis of this work consists of proving, through the work of Lozano-Hemmer, that technological developments that produce a profound social change, modifying the means of perception and identity of a society, contribute to the development of new artistic forms. Moreover, it is these new forms that can best express the impact of technological developments on society, living birth to new social and artistic problems. This is due to the fact that a new artistic form establishes a new symbolic order of the world, of the new era that it is emerging, revealing how it is being formed, and therefore exposing new problems in a critical way. In order to reach the objectives established, a summary is made of how the work of art evolved, from when the center of the esthetic experience was found in the object to its dematerialization and the consequent esthetics centered in the gesture, procedure and transaction. Likewise, the conditions are reviewed which are required for a new technological development to permit the appearance of a new artistic form, as well as the impact technology has on art. At the same time, we set forth the way in which social changes which are product of technological development have modified the conduct of the individual and, in particular, his/her way of relating to art.

(Key words: Lozano-Hemmer, art, technology, electronic art, relational architecture, intervention)

ÍNDICE

	Página
Resumen	i
Summary	ii
Índice	iii
Índice de imágenes	v
I. Introducción	1
II. Marco teórico	3
La postura de Walter Benjamin	4
La problemática del arte pop	10
El arte conceptual	12
La redefinición del arte de Danto	16
El concepto de autoría	19
Estética de la participación	22
Estética relacional	25
Tecnología y posibilidades del arte	30
Arte líquido	35
Arte gaseoso	39
III. Análisis de la obra seleccionada	43
Under Scan	43
Suspensión amodal	49
Alzado vectorial	55
Homografías	61
Frecuencia y volumen	64
Body movies	67
Almacén de corazonadas	70
Público subtitulado	74
Caguamas sinápticas	78
Emperadores desplazados	82

	Página
Tensión superficial	86
IV. Síntesis	89
El problema de la subjetivación y la identidad	89
El desarrollo tecnológico y las posibilidades del arte	94
El carácter relacional y el papel del espectador	101
V. Conclusiones finales	107
Literatura citada	111

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen	Página
1. Under Scan	48
2. Suspensión amodal	54
3. Alzado vectorial	60
4. Homografías	63
5. Frecuencia y volumen	66
6. Body movies	69
7. Almacén de corazonadas	73
8. Público subtitulado	77
9. Caguamas sinápticas	81
10. Emperadores desplazados	85
11. Tensión superficial	88

I. INTRODUCCIÓN

El tema del presente trabajo es el estudio del efecto de los desarrollos tecnológicos sobre el arte, a partir de la obra del creador mexicano Rafael Lozano-Hemmer. Se seleccionó a este artista porque es uno de los creadores mexicanos contemporáneos más destacados a nivel mundial, además de que su obra se caracteriza por hacer uso constante de los desarrollos tecnológicos más recientes. Al mismo tiempo, su trabajo posee varias de las características presentes en el arte contemporáneo actual, tales como la desmaterialización de la experiencia artística, la evidente presencia de lo conceptual, el cuestionamiento de la autoría, el protagonismo del espectador, entre otras problemáticas. Todos estos puntos permiten hacer una reflexión en torno al papel que juega el arte en la sociedad actual, en un momento en que la misma está en permanente cambio debido al impacto que originan los continuos avances tecnológicos en el comportamiento del sujeto y en su relación con su entorno.

La tesis principal de este trabajo consiste en demostrar que la obra de Lozano-Hemmer ejemplifica que nuevos desarrollos artísticos pueden surgir a partir del empleo de los avances tecnológicos. Estas nuevas formas artísticas permiten a su vez que el estado del arte¹ pueda promover nuevas problemáticas estéticas y sociales o replantear antiguas desde nuevos enfoques. Solamente, o de una manera única, a través del uso de los nuevos medios tecnológicos, el estado del arte puede valorar adecuadamente el impacto que aquéllos tienen en el sujeto, en su entorno y en su vivencia de lo temporal.

De esta manera, la aportación más importante de Lozano-Hemmer es que consigue mediante el uso de la tecnología expandir el campo del arte y, mediante el papel que juega el espectador en ella, contribuir críticamente a un entendimiento mayor del individuo que se encuentra inmerso en un cambio epocal.

¹ Para evitar utilizar la palabra “arte” como sujeto de la oración, en el presente trabajo se hablará del “estado del arte”, del “mundo del arte”, entendiendo con estos términos que son los artistas, teóricos, curadores, según corresponda, los que realizan las acciones, concepciones atribuidas al “arte”.

El estado del arte es producto tanto de los cambios sociales que han originado una modificación en los modos de percepción, de valoración, de identidad, de formación de la subjetividad, como de la evolución de las formas artísticas. En este sentido, es necesario revisar también cómo es que se ha dado esta evolución, contemplando tanto el aspecto social como el artístico.

Para lograr los objetivos del presente trabajo, en el capítulo dos se hace una revisión de la manera en que la experiencia estética se realiza conforme a los cambios en los modos de percepción y constitución de la obra de arte: desde cuando el centro de ésta radicaba en el objeto, hasta su desmaterialización y su consecuente estética centrada en el gesto, en la transacción, en el procedimiento. También, aunque en menor extensión, se hace una reflexión en torno a los cambios sociales que han modificado el comportamiento del sujeto y, en particular, su modo de relacionarse con el arte. Igualmente se revisarán las condiciones sociales y artísticas requeridas para que el avance tecnológico incida en el surgimiento de formas artísticas no antes pensadas.

En el capítulo tres se realiza un análisis de la obra de Lozano-Hemmer, junto con la recepción crítica que ha tenido la misma. El objetivo es poder establecer el punto de partida que permitirá, en el capítulo cuatro, hacer un contraste con respecto al marco teórico establecido. Estudiar en qué medida la obra puede ser entendida desde el pensamiento estético, pero también en qué medida puede ser una propuesta alternativa a algunas de las visiones teóricas.

De esta manera, en el capítulo cuatro se hará una síntesis con la cual se confronta el análisis de la obra de Lozano-Hemmer en relación a la hipótesis principal del presente trabajo, así como otros puntos importantes tales como el problema de la identidad y la participación del espectador en la constitución de la obra.

Finalmente en el capítulo cinco se presentan las conclusiones finales y en la última parte del trabajo la bibliografía citada y referida.

II. MARCO TEÓRICO

Preámbulo

En este capítulo se hará una revisión de la teoría requerida para poder abordar la obra de Rafael Lozano-Hemmer conforme al planteamiento realizado anteriormente. Para ello, se seguirá la evolución que ha tenido el concepto de obra de arte a partir del momento en que deja de ser la contemplación de la obra la actividad principal de la experiencia estética hasta llegar al momento en que el espectador se convierte en participante activo e indispensable en la constitución de la obra misma. Se iniciará con una revisión de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin², porque es un texto seminal en cuanto detecta que el modo de abordar una obra de arte ha cambiado en función del cambio de su naturaleza debido a la disponibilidad de nuevos medios técnicos, pero sobre todo originado en el cambio del modo de percepción de una época. Se hará también en este apartado una revisión de dicho ensayo por otros teóricos tales como Adorno, Juanes, Michaud y Vattimo. En la misma línea del cambio en la actitud contemplativa, se comentará la problematización que introduce el arte *pop* en este sentido. A continuación se estudiará el cambio de paradigma en cuanto a la desmaterialización del arte, en la experiencia estética que sigue una dirección hacia el concepto, el gesto, anunciado por Duchamp con sus *ready-made*, y que adquiere su mayor desarrollo artístico con el surgimiento del arte conceptual. También se recurrirá a la teoría estética de Arthur C. Danto, en relación a su intento de redefinición de la obra de arte con el fin de dar cabida a los cambios que se han mencionado anteriormente. El siguiente concepto a revisar es el cambio del protagonismo del creador y la obra hacia el espectador. Se comenzará con la crítica de la autoría que realiza Barthes. Después se hará una revisión de los conceptos de la *Estética de la recepción* de la Escuela de Constanza y la propuesta de Sánchez Vázquez de una *Estética de la participación*. Posteriormente se abordará la estética relacional del

² En cada uno de los siguientes apartados se harán las referencias bibliográficas de los textos originales consultados o referidos de cada uno de los teóricos estudiados.

crítico de arte francés Nicolás Bourriaud, misma que enfatiza el papel del espectador y de las relaciones sociales en la obra de arte contemporánea. A continuación se indagará en torno a la influencia que tiene la tecnología sobre las posibilidades del arte, principalmente a través de las ideas del teórico de arte español José Luis Brea. Esto es esencial en lo que respecta a la obra de Lozano-Hemmer, considerando el papel primordial que tiene la tecnología en la constitución de sus obras. Finalmente, para completar la visión del contexto actual del arte, se revisarán las posturas críticas en torno al arte contemporáneo del sociólogo Zygmunt Bauman y del crítico de arte Yves Michaud.

La postura de Walter Benjamin

Cuando Walter Benjamin escribió su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*³, lo hizo teniendo la intención de ligar dos de sus preocupaciones esenciales: sus estudios estéticos y su pensamiento político marxista. Ante los embates del fascismo y el nazismo, y su consiguiente manipulación de las masas, Benjamin propone una alternativa desde el campo del arte. Ésta tendría que estar ligada con los medios de producción de la época, conforme al optimismo que en ese momento Benjamin sentía con respecto de la técnica y en consecuencia con su visión política. El objetivo era encontrar un medio que, por su naturaleza intrínseca, no permitiera dicha manipulación y sirviera como elemento de desalienación de las masas. Este medio era el cine.

Benjamin considera que cada época tiene sus modos de percepción particulares, fruto de los trastornos sociales correspondientes. El de la época estaba caracterizado por un deseo de «*acercarse las cosas*» (Benjamin, 2003: 47) y un «*sentido para lo homogéneo en el mundo*» (Benjamin, 2003: 48). Es decir, primero, querer apoderarse de los objetos, no

³ El título original es *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. La obra consultada en este trabajo (ver bibliografía) está basada en la traducción (realizada por Andrés E. Weikert) del texto publicado en 1989 en el tomo VII-2 de los *Gesammelte Schriften* de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (con la colaboración de Adorno y Scholem), publicada por Suhrkamp Verlag Francfort. Existen cuatro versiones de este escrito, considerando Benjamin la anteriormente citada como la básica (*Urtext*). En vida de Benjamin, sólo se publicó la versión francesa del *Urtext*. La versión consultada para este trabajo cuenta con la traducción de las principales partes de las otras versiones que difieren de la básica.

importa que sea sólo en imagen, y segundo, el que sean los mismos para toda la gente, no únicos e irrepetibles.

De esta forma, el cambio en la percepción vuelve obsoleto el sentido de la obra aurática, definiendo aura como *«aparecimiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar»* (Benjamin, 2003: 47) y siendo la que cargue de *«autenticidad»* a la obra. El aura estaría ligada originalmente a un valor de culto que la obra genera (por ejemplo, una estatua de Afrodita entre sus adoradores griegos), con un origen en la magia, en la religión y posteriormente en la autoría, cuando la obra de arte se seculariza a partir del Renacimiento. Sin embargo, la reproductibilidad técnica de la obra de arte no requiere de su sometimiento a ningún ritual, y sus características esenciales son producto de su condición de reproductibilidad, donde la autenticidad deja de ser importante: *«De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es el original»* (Benjamin, 2003: 51). A la par, la reproductibilidad, específicamente de la fotografía, origina que el arte se dirija a nuevas concepciones, *l'art pour l'art*. De esta forma, el estado del arte tiende hacia una pureza que rechaza toda función social e incluso el tener que proceder de algún asunto objetivo. Para Benjamin, al ya no estar fundamentada en el rito, la obra lo está ahora en su praxis política (Benjamin, 2003: 51). Al no tener un valor de culto, la obra asume un valor de exhibición. Si el culto requería recogimiento y contemplación, Benjamin considera que ahora hay una nueva forma de acercamiento a la obra. Considera que fue el dadaísmo el primero en conseguirlo al buscar impactar al espectador, generando una distracción en la recepción de la obra. Para él, el cine consigue lo mismo, una recepción de distracción debido a los cambios de escenario, de enfoque, que *«golpean»* al espectador. Este impacto es lo que llama una recepción táctil, la cual no requiere de atención sino de acostumbamiento, *«un notar de pasada»* y que ejemplifica con la recepción de la arquitectura, como ocurre con un edificio. Lo justifica de la siguiente manera:

[...] las tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación. Se realizan paulatinamente, por acostumbamiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil [...] La recepción en la distracción que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la

percepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado. A esta forma de recepción el cine responde con su acción de shock. (Benjamin, 2003: 94).

Finalmente, Benjamin concluye que la fundamentación del arte, si acaso dejó a un lado el culto y el aura, responde a su politización.

A continuación se hará una revisión de la acogida crítica de este ensayo en diversos autores seleccionados. Una de las primeras es la de Theodor Adorno (2001) en su carta a Benjamin del 18 de marzo de 1936.⁴ Si bien Adorno está de acuerdo en que el concepto de aura debe ser ligado a la teología y a la magia, no lo está en cuanto a la relación del aura que hace Benjamin con la obra de arte autónoma y que ésta última sea necesariamente contraria a una postura política «*revolucionaria*». Si bien reconoce un cierto elemento mítico en el surgimiento del concepto de autonomía, no piensa que éste sea el fundamental:

“ [...]el centro de la obra de Arte autónoma no está en la parte mítica [...] sino que es en sí mismo dialéctico: entrelaza en sí lo mágico con el signo de la libertad [...] en lugar de la tabuización y fetichización lo aproxima al estado de la libertad, de lo conscientemente fabricado, de lo hacedero.” (Adorno, 2001: 140).

Sin embargo, concuerda Adorno en que el aura está por desaparecer de la obra de arte, pero no sólo en el campo de la reproducción técnica, sino debido a su cosificación, como resultado del formalismo inherente a la autonomía de la obra de arte. A continuación Adorno critica la excesiva confianza en que por sí solo pueda el oprimido liberarse a partir de una recepción en la distracción. Esto es debido a que requeriría del conocimiento que provee el intelectual y el cual se desenvuelve en el ámbito de la teorización surgida en la esfera de la obra autónoma. Expone en la citada carta:

“[...] la risa del visitante de cine es [...] todo lo contrario que buena y revolucionaria, sino que está llena del peor sadismo burgués [...] Y el que [...] el reaccionario se convierta en vanguardista por comprender objetivamente una película de Chaplin me parece así mismo una romantización.” (Adorno, 2001: 142).

⁴ Se puede encontrar la versión en su idioma original en Adorno, T. W. y Benjamin, W. 1994. Briefwechsel 1928-1940. Suhrkamp. Frankfurt.

Adorno cree que en una sociedad liberada el hombre no estará agotado o atontado y que ya no necesitará de la evasión. La principal divergencia que tiene Adorno con Benjamin, comenta, consiste en que éste subestima al arte autónomo y sobrestima al de la reproducibilidad técnica.

Para Peter Bürger⁵ (1987), es difícil sostener que el desarrollo del arte, el cambio en la percepción, sea el resultado del desarrollo técnico y considera que Benjamin se deja ganar por sus concepciones materialistas:

“[...] la explicación de la transformación en los modos de recepción por medio de la transformación de las técnicas de reproducción tienen un rango distinto; ya no puede pretender explicar un suceso histórico, sino, todo lo más, puede servir como hipótesis para la posible generalización de un modo de recepción que los dadaístas fueron los primeros en buscar. No se puede evitar la sensación de que Benjamin descubrió la pérdida del aura en las obras de arte en relación con las obras de vanguardia, y que luego quiso fundamentarla de modo materialista.” (Bürger, 1987: 73).

Sin embargo, para Bürger es meritorio el que Benjamin haya visualizado que el efecto de la obra de arte descansa en la institución-arte (relaciones entre producción, distribución e ideas del arte que dominan la recepción del mismo) y no en ella misma, y que fundamentara los modos de recepción en lo social y lo histórico, como es la relación aurática con el advenimiento del individuo burgués (para Bürger sólo puede ser aurático el arte autónomo, posterior a la Edad Media). Por otro lado, Bürger no considera que la teoría de *l'art pour l'art* sea consecuencia de una reacción contra la reproducción fotográfica, sino que es resultado de que: « [...] *en la sociedad burguesa desarrollada, la obra de arte pierde progresivamente su función social*» (Bürger 1987: 79). Finalmente, Bürger señala la imposibilidad de que por sí solos los medios de reproducción técnicos consigan el efecto emancipador deseado por Benjamin: «[...] *han verificado más bien una completa sumisión del contenido de la obra, bajo intereses de rentabilidad, con la cual las potencias críticas de la obra se reducen en beneficio de una práctica de consumo.*» (Bürger 1987: 75).

Para Jorge Juanes⁶ (1994), Benjamin tiene el mérito de haber logrado percibir que el arte se encontraba en crisis. Cuestiona el concepto de aura ligado al valor de culto en el

⁵ En su conocida *Teoría de la vanguardia*, originalmente publicada por Suhrkamp Verlag en 1974 con el título de *Theorie der Avantgarde*.

arte: «*Puede haber irrepeticibilidad, fetichización del objeto, culto y no haber arte.*» (Juanes, 1994: 51). Considera que es la forma, en un momento equivalente al aura, lo que permite establecer los dominios del arte y que Benjamin mismo, igualmente en crisis, llega a desdecirse de afirmaciones previas, como cuando decía: «*En la obra de arte, la ley de la forma es central. La contemplación repetida potencia una obra de arte*» (Benjamin citado en Juanes, 1994: 53). Conforme a su planteamiento, Juanes afirma que si Benjamin hubiera realizado su diagnóstico de la obra de arte desde el punto de vista de la forma y no de la reproductibilidad, las conclusiones serían muy diferentes. La lucha por la libertad en el manejo de la forma de los artistas más radicales afirma el derecho a la autonomía artística. Esta autonomía correría peligro si buscara hacer concesiones en aras de una recepción masiva, coincidiendo con las críticas de Adorno que afirma: «*Después de la desintegración del aura, sólo la obra de arte formalista, inaccesible a las masas, es capaz de oponerse a las coacciones de la asimilación a las necesidades y actitudes de los consumidores determinados por el mercado*» (Juanes citando a Adorno, 1994: 54).

Gianni Vattimo⁷ (1986) considera que el cambio en la experiencia estética que Benjamin atribuye a la reproductibilidad técnica, llevado hasta sus últimas consecuencias, no hace sino anticipar la salida del arte de sus confines institucionales para desembocar en la profunda estetización de la vida contemporánea, todo esto concebido desde su análisis del ocaso del arte:

“[...] la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas.” (Vattimo, 1986: 53)

Esto surge en el momento en que los nuevos medios de reproducibilidad técnica se masifican en su alcance (probablemente algo que el propio Benjamin no vería con desagrado en función de su optimismo con respecto al cine) y toman un lugar preponderante en la sociedad. Vattimo justifica el término de *estetización* en función de

⁶ Filósofo mexicano y crítico de arte contemporáneo, de quien se consultan en el presente trabajo varios de sus ensayos.

⁷ *El fin de la modernidad*, obra aquí referida, fue publicado originalmente como *La fine della modernità* por la editorial Garzanti, en Milán en 1985.

que, primeramente, la información, la cultura y el entretenimiento, difundidos por los medios de comunicación, son manejados desde el punto de vista de un atractivo formal, *bello* y segundo, estos medios estandarizan y concensúan un gusto y un lenguaje social, que remite a la *Crítica del juicio* de Kant: «ese placer que deriva de comprobar que uno pertenece a un determinado grupo –en Kant la humanidad misma como ideal- que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello.» (Vattimo, 1986: 53).

Yves Michaud⁸ (2007) enfatiza la importancia que tiene el concepto de la experiencia estética como recepción distraída:

“En relación con los medios de la distracción, no se debe modificar un solo aspecto del pensamiento de Benjamin. Solamente habría que matizar la formulación: la “recepción en la distracción” se volvió interacción en la distracción, estancia en una relación distraída.” (Michaud, 2007: 100).

De esta forma, Michaud considera que la experiencia distraída es parte constitucional del arte contemporáneo, pero no sólo de él, sino que desbordándolo llega a la vida cotidiana de la mano de los medios masivos de comunicación. Establece que ya no es necesaria una recepción «*religiosa*» de la obra de arte o de entretenimiento, porque el valor de la recepción no descansa en una obra que es en sí abierta, inacabada, modificable en su recepción y porque el peso de la valoración se ha movido hacia el espectador: « [...] *la imagen y la sensación ya no dependen de su referencia o de su causa, tampoco de lo que les da sentido o las produce, sino de quien las acoge, las evoca, las deja, las modifica a su antojo y las goza.*» (Michaud, 2007: 101). En relación a esto, Michaud cree que la gran presencia de estímulos provenientes de los medios masivos de comunicación, origina que el espectador viva en un continuo presente y por lo cual, elimina cualquier conexión potencial con lo aurático, dado que éste último siempre nos remite a una lejanía que no es posible entender o querer entender ya más.

¿Cuál sería el equilibrio final con respecto al ensayo de Benjamin y las críticas señaladas, en una perspectiva contemporánea? Las conclusiones de este análisis que se ha

⁸ En *El arte en estado gaseoso*, el cual será abordado con más detenimiento en el último apartado de este capítulo.

hecho aquí, apuntan a que el aura nunca desapareció, ni siquiera en el cine⁹. El aura ya no puede remitir a un culto, pero sí a experiencias singulares, quizás no únicas e irrepetibles y que muchas veces van de la mano de la autoría, donde quiera que se encuentre ahora. Si se lleva el último comentario citado de Michaud a sus últimas consecuencias, se puede concluir que el aura en muchas obras contemporáneas ha sido transferida al espectador, ya que en su propia participación y co-elaboración de la obra, radica el carácter aurático de la experiencia estética contemporánea en dichas obras¹⁰.

Un punto clave del trabajo de Benjamin tiene que ver con los cambios en los modos de percepción debido a un cambio en la sociedad. Como se mencionó anteriormente, Benjamin considera que la mirada, la contemplación, no proporciona en esos momentos el mejor elemento de percepción. Lo que percibía en el cine, en aquellos tiempos, se ha multiplicado en los actuales. Cabría entonces indagar cuál es el modo de percepción que requiere el arte hoy en día. Para Michaud está claro que la recepción en la distracción es el adecuado; sin embargo, no alcanza a explicar uno de los fenómenos clave de la experiencia estética contemporánea: la aguda carga de lo conceptual que permeabiliza al arte en la actualidad. Igualmente, se ahondará más adelante en esto. A continuación se indagará en cómo esa recepción distraída es constitutiva, como no contemplativa, del tipo de arte que surge con el *pop*.

La problemática del arte *pop*

Más allá de la mera apropiación de las imágenes e iconos provenientes de los medios de comunicación de masas (publicidad, historieta, cine, música, etc.), los artistas del *pop* vuelven problemática esta re-representación. No es el primer movimiento (aunque nunca haya sido programático) en incorporar elementos populares o pre-existentes a la obra

⁹ Existe aura en una película de *cine de autor*, por ejemplo en una de Kieslowski, aunque no en una artesanal de la industria de Hollywood; de hecho ésta última estaría más cercana al «*sentido para lo homogéneo en el mundo*». Los riesgos de la masificación tipo Hollywood fueron claramente explicitados por Adorno y Horkheimer en el capítulo “La industria cultural” en *Dialéctica de la Ilustración*.

¹⁰ Se ahondará en este punto en capítulos posteriores cuando se revise la obra de Lozano-Hemmer.

artística, pues los artistas futuristas, Dadá y Duchamp (especialmente), entre otros estilos y artistas, ya lo habían hecho.

Una característica técnica que hace al arte *pop* diferente es que se utilizan los medios industriales y de reproducibilidad existentes (cartel, serigrafía, producción en masa) en la generación de la obra, en una suerte de acoplamiento de ésta con los medios productores de las imágenes tomadas por los artistas del *pop*. En un caso más extremo, se llega a tomar el objeto mismo producto de la producción en serie, en su singularidad física, como componente relevante de la obra. A diferencia del *object-trouvé* dadaísta, el azar no es elemento constitutivo del acto creativo, sino que es más bien una suerte de objeto “elegido” por ser distintivo de la producción en masa de la cultura consumista. Ya sea que dichos objetos sean incorporados en su materialidad como *assemblage* o presentados por sí solos, es aquí donde surge la primera problemática que plantea el concepto del *pop*: conforme lo establece el crítico Simón Marchán Fiz (2001), la obra puede asumir la apariencia de un objeto, pero un objeto real puede asumir la apariencia de una obra. Es esta situación de ambigüedad lo que Jasper Johns ha llamado la «*crisis de la identidad*» (Marchán, 2001:38). La resolución de esta ambigüedad implica una participación activa del espectador para que contextualmente pueda discernir cuándo está ante una obra de arte y cuándo no. Se profundizará en este problema cuando se revisen las ideas de Danto en este capítulo.

La conclusión más importante a este respecto, tiene que ver en cuanto al cambio de estatus del objeto en la obra de arte, dejando de ser fuente única de significado:

“En la acumulación de objetos, propia de estas obras dimensionales, deja de existir un orden estético inmanente a una estructura del objeto y se instaura una ambivalencia entre arte y realidad. El propio material pasa a primer plano. Y de este modo se rompe con la concepción tradicional de una estructura inmanente a la propia obra.” (Marchán 2001:38).

Un segundo aspecto de la problemática que origina el arte *pop* radica en el uso que los artistas hacen de los símbolos. No reproducen cosas, sino que toman imágenes icónicas que ya han sido producidas por la sociedad de consumo de la que provienen, a partir de los diversos *mass-media*. De esta forma, la temática de la obra *pop* consiste en el reutilizar lo previamente producido, generando una redundancia temática que no tiene su origen en el

mundo del arte mismo, sino en las expresiones icónicas mencionadas. La correcta lectura de la obra *pop*, entonces, no viene dada por la contemplación de la misma (en su redundancia no es necesario hacerlo) como sucedía con la obra modernista, sino que va a depender del conocimiento de su contextualidad específica: *«De todo ello resulta que la comprensión de las mismas exige un conocimiento del contexto concreto, en donde han ido aflorando, y tiene como nota común el recurso a tópicos, prototipos y estereotipos.»* (Marchán, 2001:42).

En resumen, el mundo del arte pop pone de manifiesto que la obra de arte deja de ser un objeto de contemplación, siendo por ello diferente al paradigma que había regido a la obra de arte occidental durante siglos. Ya no es una obra cuya experiencia estética, incluyendo su significado, sea inmanente a ella: depende en gran medida de un conocimiento contextual en torno a ella y de la participación activa del espectador en el reconocimiento y deseo de aceptación de dicho contexto. Un siguiente paso en esta dirección será establecido por el arte conceptual, como se tratará en el siguiente punto.

El arte conceptual.

Con Marcel Duchamp comienza la tendencia a considerar la experiencia del arte como una cuestión mental, más que como una cuestión formal. En el momento en que declara al *ready-made* como una obra de arte, inaugura la desmaterialización de la obra para darle paso a la primacía de las operaciones mentales en su constitución y recepción. Sin embargo, tendría primero que ocurrir el agotamiento del paradigma modernista para que el arte regresara a retomar el camino que Duchamp había inaugurado más de cincuenta años atrás.

No obstante, contra lo que pudiera pensarse, el arte conceptual está relacionado más directamente en su desarrollo con la nueva abstracción (Reinhardt) y el minimalismo. En efecto, este último gradualmente abandonaba la primacía del objeto y se dirigía hacia la primacía de la idea sobre la obra. Para el arte conceptual no importa tanto el objeto como lo es la concepción, el proceso, la idea. Marchán Fiz (2001) apunta al respecto: *«Importan más los procesos formativos, de constitución, que la obra terminada y realizada. El arte*

conceptual es la culminación de la estética procesual.» (Marchán, 2001: 249). Al poner énfasis especial en su proceso de constitución, implica también el que se reflexione acerca de la naturaleza propia de la obra de arte, a partir de ella misma: una autorreflexión continua.

El mundo del arte conceptual cuestiona sobre todo el papel que ha jugado el objeto artístico tradicional. Si bien es un movimiento antiobjetual, no existe la eliminación del objeto como tal, desde cualquier punto de vista, esto sería imposible, dado que no se puede producir ninguna experiencia estética a partir de la nada. Esto es, aun en el caso de la vertiente lingüística más antimaterialista, existe siempre la materialidad del significante, sonoro o escrito, de la palabra o la oración como punto de partida de la propuesta artística. Entonces, siempre habrá alguna materialidad presente, pero el énfasis de la obra no estará en dicha materialidad, sino en la concepción de la obra, en el proceso de su elaboración y en el efecto sobre el receptor. De esta manera, la obra conceptual no es una obra cuya experiencia estética surja de los valores estéticos formales del objeto artístico, un tanto semejante a lo que se veía antes con respecto al *pop*, aunque en éste todavía siguen existiendo valores formales estéticos en la obra. Debido a esto, el artista conceptual deja de “ejecutar” formalmente una obra y se preocupa más por documentar lo que será la concepción de la obra; la estetización se traslada del objeto al proceso de elaboración. Esto se ve claramente en los soportes seleccionados: documentos, entrevistas, textos, proyectos, fotografías, películas, cintas magnetofónicas, etc.

Marchán Fiz hace una división del arte conceptual entre el lingüístico- tautológico y el empírico-medial. El mundo del arte conceptual en su vertiente lingüística es el más ortodoxo en cuanto a su postura antiobjetual. Siendo Joseph Kosuth el artista conceptual que más profundizó en su teorización, se revisarán a continuación las ideas expuestas en su ensayo *Arte y Filosofía*¹¹ (Kosuth, 1993), para después revisar la vertiente empírico-medial.

Kosuth comienza su trabajo desligando la estética del arte. Para él la estética está relacionada con las opiniones sobre percepciones del mundo en general y considera que cuando se habla de estética, queriendo referirse a lo artístico, se hace énfasis en el valor

¹¹ El ensayo aquí estudiado se encuentra en *Del pop al post*, conforme se cita en la bibliografía, pero fue tomado por el compilador Gerardo Mosquera, de Battcock, G. (editor). 1977. *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Gustavo Gili, Barcelona, en una traducción de Francesco Parcerisas. El título del ensayo en su idioma original es *Art after philosophy*.

decorativo, bello de los objetos. Esto hace del objeto algo estético, pero no artístico. Para que lo sea, tiene que presentarse en términos de su idea de arte. Como es de esperarse, enfoca su crítica hacia el formalismo de la escuela de Greenberg, el cual no puede cuestionar la naturaleza del arte, en virtud de que presta toda su atención a las nociones morfológicas del arte. Así, el mundo del arte moderno seguiría usando el mismo lenguaje del arte anterior, aunque expresara cosas nuevas. Considera Kosuth que es con los primeros *ready-mades* de Duchamp, que viene un cambio de paradigma:

“[...]Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función. Este cambio —de la “apariencia” a la “concepción”— fue el principio del arte “moderno” y el principio del arte conceptual. Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente.” (Kosuth, 1993: 242)

El valor de cada artista después de Duchamp radicará en la forma como cuestionen la naturaleza del arte, en su aportación cualitativa a la concepción del arte. Esto sólo es posible desligándose del lenguaje tradicional del arte, porque éste permite sólo una forma de estructurar las proposiciones artísticas. Considera Kosuth que la esencia del arte estará en función de las nuevas proposiciones que los artistas puedan crear. De esta manera establece que: «[...] *una obra de arte es una especie de proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico.*» (Kosuth, 1993: 243). Para apoyar su argumentación, Kosuth recurre al filósofo analítico A. J. Ayer, quien establece: «*Una proposición es analítica cuando su validez depende exclusivamente de las definiciones de los símbolos que contiene y sintética cuando su validez está determinada por los hechos de la experiencia*» (Kosuth, citando a Ayer, 1993: 243). Kosuth considera que las formas artísticas que tratan nada más de arte, son próximas a las proposiciones analíticas, ya que no proporcionan información sobre ningún hecho. Así mismo, esto lo lleva a determinar la naturaleza tautológica del arte: «*Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte.*» (Kosuth, 1993: 243). Entonces, considera, la «*condición artística*» del arte es algo conceptual, ya que las proposiciones artísticas no dependen de un presupuesto empírico. Las proposiciones del arte son lingüísticas, definiciones de arte. De esta manera: «[...] “*la idea artística*” (u

“obra”) y el arte son lo mismo y puede ser apreciada en cuanto arte sin salir del contexto artístico para su verificación» (Kosuth, 1993: 244). Por lo tanto, los artistas del arte conceptual establecen su dominio en la reflexión sobre lo que el arte es, sobre lo que el concepto *arte* significa, desligándose de cualquier referencia al mundo empírico.

El problema del mundo del arte conceptual lingüístico-tautológico radica en que reduce el arte a la idea, negando todo posible anclaje en la experiencia de lo material, tal y como señala Juanes: «[...] la propuesta inmaterial se encuentra sometida por completo al autismo implacable de la hipóstasis lingüístico-tautológica que, sorprendentemente, contiene la verdad del arte sin considerar que éste pudiera ser también cosa, forma, afecto.» (Juanes, 2002a: 42). Al evitar el mundo de la experiencia sensible, comenta Juanes, conduce al mundo del arte conceptual a un cierre lingüístico sobre sí mismo, a una mitología de sí mismo, rechazando toda posibilidad de alteridad: la que viene de lo extra-lógico: sueños, imaginación, placer, dolor, irracionalidad.

Para establecerse en el mundo fáctico de la imagen y del proceso de visualización, la vertiente empírico-medial sale de la especulación teórica en que encalla la lingüística-tautológica. De esta manera los proyectos pasan más allá de la pura conceptualización, buscando por el contrario su materialización, su visualización. Es decir, persiste el objetivo de la transmisión de ideas, pero en este caso se logra hacerlo mediante el apoyo en un soporte material más tangible. Puede existir en algunos casos la presencia eminente de lo lingüístico, pero no son tautológicos, sino más bien una forma de registro: información, explicaciones, indicaciones. Los objetos desempeñan una función en la elaboración del concepto: «están localizados parcialmente en el espacio real y parcialmente en el psicológico.» (Marchán, 2001: 263). Lo material permanece presente bajo diversos medios: fotografía, dibujos, videos, película. Lo visual es enfatizado en el estudio del mundo real mediante la fragmentación y la combinación, principalmente a través de la fotografía y su funcionamiento como obra de arte, retornando a la problemática iniciada por Duchamp. La visualización también plantea un cuestionamiento sobre la referencialidad de la obra de arte hacia lo real y quedando implicado entonces el carácter procesual de la experiencia que tiene que ser llevada a cabo por el espectador.

Juanes (2002a) considera que este acercamiento de lo conceptual a lo material al que hace referencia Marchán, todavía es insuficiente, dado que éste último está todavía

preso de la idea: «[...] *condena a la materialidad –que en sí y para sí es reducida a nada- a ser un mero soporte de ideas, ayuno de determinantes formales, placenteras, estilísticas, poéticas [...]* La obra es una réplica, un ejemplo, una analogía material e inexpressiva de la idea.» (Juanes, 2002a: 48). Sin embargo, siguiendo con el hilo conductor de éste marco teórico, es importante señalar que el mundo del arte conceptual resalta la función que desempeña el espectador en la constitución de la obra:

“El arte deviene en un proceso permanente. Los índices, ofrecidos por la obra, los elementos señaléticos, indicativos, lo inacabado provocan e impulsan el proceso productivo de la recepción-creación. En lugar de los tradicionales objetos, el “conceptual” instauro procesos artísticos, es decir, procesos comunicativos de un valor polifuncional, en los que el receptor, en vez de aceptar pasivamente lo dado, protagoniza operaciones activas. La materialización puede considerarse como la documentación de un proceso mental o una ocasión –como catalizador- para que el receptor inaugure el proceso mental, cuya dirección se prescribe por la documentación, pero no se determina totalmente según su contenido.” (Marchán, 2001: 268).

Para Marchán, esto anuncia el final de la separación del creador-espectador, del emisor-receptor, resultando en una socialización de la creación artística, provocando una actividad individual y colectiva. Algo que está ocurriendo con plenitud el día de hoy en el arte contemporáneo y que en cierta medida proviene de los hallazgos realizados por los artistas conceptuales. Los efectos de la socialización de la creación artística serán retomados más adelante en este capítulo. Sin embargo, es necesario antes hacer una revisión de cómo el *pop* y el *conceptual* cambiaron el concepto de arte.

La redefinición del arte de Danto

Como se comentó anteriormente, con la obra de arte *pop* se ahonda en aquella problemática ya inaugurada por Duchamp, es decir, cuándo un objeto dado funciona como tal y cuándo deviene en obra artística. La obra de arte conceptual originó que se avanzara todavía más en esta situación: se plantea que puede haber arte y no haber un objeto material palpable. El filósofo y crítico del arte norteamericano Arthur C. Danto ha abordado este

tipo de problemas en una gran cantidad de trabajos¹². A continuación se revisarán brevemente sus ideas, con el fin de seguir analizando las condiciones que permiten entender las características del arte contemporáneo, en particular de la obra de Lozano-Hemmer.

Danto suele ejemplificar el origen del problema de lo que constituye a una obra de arte, a partir de los años sesenta, con las *Brillo Box* de Warhol (Danto, 1999). Éstas son una reproducción exacta, en madera, de las cajas de detergente marca *Brillo* originales hechas de cartón, mismas que se encuentran disponibles en un supermercado. Visualmente, no existe nada que las diferencie. ¿Por qué unas son consideradas como arte y las otras no? Con las herramientas teóricas disponibles en la época, no se podía dar una respuesta. Hasta ese momento el paradigma del arte norteamericano descansaba sobre todo en la teoría formalista de Greenberg y no servía para abordar los nuevos problemas que planteaba el pop en esos tiempos.

Danto considera que es necesario dar un cambio en la manera de considerar el problema:

“...en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía.” (Danto, 1999: 35).

Algo que, como se ha visto antes, sería una de las propuestas esenciales de Kosuth: indagar en la naturaleza del arte. Además de hacer referencias a Kosuth, Danto cita a Hegel como fuente de inspiración: «*El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.*» (Danto citando a Hegel, 1999: 36). Esta inquisición en torno de lo que es el arte fue ocasionada por los artistas mismos, quienes estuvieron empujando continuamente a la obra de arte más allá de su ámbito sensible tradicional.

¹² Inicialmente lo hizo mediante su ensayo *The Artworld* publicado en *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), pp. 571-584. Se puede consultar en línea en: <http://links.jstor.org/sici?sici=0022-362X%2819641015%2961%3A19%3C571%3ATA%3E2.0.CO%3B2-6>. Continúa con su indagación en *Artworks and real things* publicado en *Theoria*. Volume: 39, Issue: 1-3, April 1973, Pp: 1-17.

Por lo tanto, es entonces que se requieren nuevos parámetros, como los que Danto afirma en *The Artworld*: «*To see something as art requires something the eye cannot decry -an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld*». (Danto, 1964: 580).

Un objeto como la *Brillo Box*, comenta Michaud (2007), cuando entra en el mundo del arte, ya no puede volver a caer en el mundo ordinario. Esto es debido a que ha entrado al dominio de una interpretación, realizada dentro del contexto del mundo del arte, llevada a cabo por conocedores capaces de interpretar al objeto, tal y como Danto afirma:

“There is no art without those who speak the language of the artworld, and who know enough of the difference between artworks and real things to recognize that calling an artwork a real thing is an interpretation of it, and one which depends for its point and appreciation on the contrast between the artworld and the real-world.” (Danto, 1973: 15)

De esta manera, se puede diferenciar entre objetos artísticos y objetos no artísticos, cuando no son discernibles físicamente e inclusive, cualquier objeto podría ser presentado para su determinación como objeto artístico. Danto establece previamente una intencionalidad, una representación del objeto como punto de partida: «*En este caso, un objeto *o* es una obra de arte sólo bajo una interpretación *I*, donde *I* es una clase de función que transfigura *o* en una obra: $I(o) = O.A.$* » (Danto, 2002: 184). Danto agrega además un acotamiento histórico a la función interpretativa, misma que ayuda a explicar porqué unos objetos son considerados como arte en unas épocas y no en otras. Entonces, la interpretación «*es pues constitutiva, previa a la identificación de la obra como obra de arte.*» (Pérez, 1999: 113).

Posteriormente, Danto aborda el tema del supuesto fin del arte, tesis que no comparte. En *Después del fin del arte* (1999), considera que cuando se llega a entender que la indagación acerca de la naturaleza del arte es un asunto que ya cayó dentro del ámbito de la filosofía, el arte se libera, se deslinda de la historia:

“Se ha liberado a sí misma de una carga que podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, o sin ninguno. Ésta es la marca

del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo.” (Danto, 1999: 37).

Danto tuvo el mérito de darse cuenta que la tradicional concepción del arte en función de su aspecto sensible, había sido dejada atrás debido al avance del arte mismo y como bien señala Michaud: «*Danto reconoce claramente el divorcio entre arte y estética y lleva a cabo la ruptura con Greenberg: más que una teoría del fin del arte en la época de la filosofía, su teoría del arte refiere al fin de la estética en la época de la filosofía.*» (Michaud, 2007:133).

A continuación, se revisa la teoría que remarca el protagonismo del receptor de la obra. Se comienza con el cuestionamiento de la autoría que trajo consigo el postestructuralismo a finales de los años sesenta y que ha sido parte sustancial de algunas de las propuestas estéticas más relevantes en la actualidad.

El concepto de autoría

Es necesario, en virtud de su importancia para los siguientes puntos de este capítulo, y de la obra de Lozano-Hemmer en general, hacer una revisión del concepto de autoría.

Roland Barthes¹³ realiza un serio cuestionamiento del autor en su texto *La muerte del autor* (Barthes, 1994). Tradicionalmente se consideraba que la obra literaria tenía un sentido único e inequívoco, mismo que era provisto por su autor. Al analizar la novela *Sarrasine* de Balzac, Barthes cae en cuenta que es imposible determinar el origen de ciertos comentarios, descripciones, ideas presentes en ella: «*Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen [...] donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.*» (Barthes, 1994: 65).

¹³ El teórico francés Roland Barthes ha tenido un papel muy importante en los estudios culturales y literarios así como también en algunos aspectos de la teorización del arte, como se verá más adelante en este apartado. Su ensayo aquí analizado, *La muerte del autor*, fue escrito en 1968 y desde entonces se ha convertido en un texto clásico.

Barthes afirma que el autor es una invención que surge en la modernidad, con el advenimiento del individuo, del surgimiento de la «*persona humana*». Considera que cuando un hecho pasa a ser relatado, sólo con la función literaria del ejercicio del símbolo, «[...] *se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.*» (Barthes, 1994: 65). Entonces, «[...] *es el lenguaje, y no el autor el que habla.*» (Barthes, 1994: 66).

De esta manera, un texto no puede ya verse conformado por un conjunto de palabras de las que se desprende un solo sentido, sino que es el lugar donde se acumulan diversas escrituras: «[...] *el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.*» (Barthes, 1994: 69). Si se hace a un lado al “Autor”, entonces ya no tiene caso querer “descifrar” un texto, porque se elimina las posibilidades de que tenga un significado último:

“[...] al rehusar la asignación del texto (y al mundo como texto) de un ‘secreto’, es decir, de un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateleológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención de sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.” (Barthes, 1994: 70).

Barthes dice acerca del problema original de la determinación de la autoría de Balzac, que no es posible encontrar su origen, dado que su unidad no ocurre en el lugar de la escritura, sino en el de la lectura: «*la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino.*» (Barthes, 1994: 71). Es el lector el que recoge toda la multiplicidad presente en el texto y quien mantiene reunidas todas las marcas que conforman al escrito: «[...] *sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.*” (Barthes, 1994: 71).

Dos ideas muy importantes se desprenden del texto de Barthes, las cuales van más allá de su origen literario primario, como se verá más adelante. La primera tiene que ver con el concepto de originalidad y la segunda con el concepto de sentido. Respecto al primero, no es posible hablar de “originalidad” literaria, ni siquiera hablar de la “primer” obra, ya que toda la literatura es intertextual, es decir, es el resultado de un diálogo con lo que le precede, sea literario o no.

Con respecto al concepto de sentido, al ser el texto el lugar donde el lenguaje es el que habla, «[...] *en todo el enjambre de su pluralidad polisémica.*» (Eagleton, 2007: 167),

el texto se presenta como un objeto inestable, sin estructura delimitada y por lo tanto con un sentido igualmente no acotado. Es por esto que Barthes resalta el papel del lector (más específicamente en su libro *S/Z*, que continúa con los postulados de *La muerte del autor*.) como productor de sentido, alguien que “escribe” el texto en lugar de leerlo. De esta manera, los textos son modelados, se busca «[...] trasladarlos a diferentes tipos de discursos, a producir un juego propio semiarbitrario de significado en contraposición a la obra.» (Eagleton, 2007: 166). Esto no quiere decir que cualquier interpretación valga, ya que Barthes señala que no se puede conseguir que un texto signifique cualquier cosa.

El crítico norteamericano Hal Foster (2006) señala la influencia del postestructuralismo en la posmodernidad artística, en particular la de las ideas de Barthes en torno a *La muerte del autor*. Establece que la posmodernidad tiene dos vertientes, una neoconservadora y una postestructuralista. Con respecto a esta última, se caracteriza por realizar una crítica de la representación (¿qué se representa?, ¿desde dónde se representa?). El mundo del arte tomará la noción de *texto* como oposición al de la *obra* unitaria modernista, sobre todo en la particularidad de su *intertextualidad*:

“[...] parecía muy adecuada a la estrategia de las imágenes apropiadas y/o los escritos anónimos, tal como se empleaba en los primeros fototextos de Barbara Kruger y en los pronunciamientos en carteles de Jenny Holzer, así como en las primeras obras copiadas de Sherrie Levine y las disposiciones fotográficas de Louise Lawler.” (Foster, 2006: 598).

Si ya no había autor, se tenía que proceder a desentrañar qué había detrás de las obras artísticas y sus “autores”, encontrándose una aguda carga ideológica en la tradición representativa:

“En estas prácticas la textualidad posmoderna afectó primero a las ideas modernas de obras ‘maestras’ y artistas ‘maestros’, vistos como ‘mitos’ ideológicos que había que desenmascarar: ‘desmitificar’ o ‘deconstruir’. Como estos mitos se consideraban de género masculino, no fue un hecho accidental que esta crítica la llevaran a cabo artistas femeninas.” (Foster, 2006: 598).

Siguiendo esta dirección, muchos artistas contemporáneos (Lozano-Hemmer entre ellos) heredan la desconfianza en intentar generar trabajos que permitan la producción de un sentido unívoco. Se prefiere, a la manera de lo sugerido por Barthes, que sea el

espectador el que juegue con la constitución potencial de sentido. Esto implica que el receptor de la obra tenga un papel cada vez más importante, como se verá a continuación en el siguiente apartado.

Estética de la participación

El conjunto de la práctica artística requiere de un creador (que no es un “autor”, como se ha visto), una obra resultante del proceso de creación y un receptor de la misma. El estudio teórico del arte tradicionalmente se enfocó ya sea en la preponderancia del papel del artista en la concepción y elaboración de la obra (como acontece con el Romanticismo) o bien, en el estudio de las características de la obra, desde la obra misma, en un enfoque formalista. Como se ha establecido en los apartados anteriores, conforme la obra de arte ha perdido su cualidad de objeto contemplativo, esto ha cambiado el énfasis de la práctica artística en una dirección en la cual cada vez es más importante el papel del receptor de la obra. Éste cambia desde una función pasiva, en cuanto a la sola contemplación, a una función activa que implica la interacción e incluso la ocurrencia de la obra sólo si participa en su edificación.

Sánchez Vázquez¹⁴ (2006) propone un cambio de paradigma en cuanto al papel del espectador que lleve de una *estética de la recepción* a una *estética de la participación*. Parte de señalar la importancia de una estética que resalte el papel que juega el receptor de la obra, con base en las teorías de la estética de la recepción, desarrolladas principalmente por los teóricos literarios de la universidad de Constanza, Hans Robert Jauss¹⁵ y Wolfgang Iser¹⁶. Ellos consideran que sin receptor (o lector) no hay obra: antes de la participación de aquél, no se puede todavía hablar de obra, sino de texto, porque éste sólo tiene un sentido potencial. Es el receptor el que debe actualizar su sentido. La razón por la cual un texto

¹⁴ El filósofo mexicano de origen español Adolfo Sánchez Vázquez realizó varios trabajos en el campo de la estética. El presente ensayo forma parte de los trabajos del primer Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes *Real/Virtual*. Igualmente, Sánchez Vázquez aborda el tema aquí planteado en “Socialización de la creación o muerte del arte”, en su libro *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, publicado por el FCE en 1996.

¹⁵ Entre las obras principales de Jauss destacan *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria* y *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Ver bibliografía.

¹⁶ Entre las obras principales de Iser destacan *El acto de leer* y *The implied reader*. Ver bibliografía.

siempre es potencial es debido a que, a diferencia de un texto científico, no contiene una verdad, un sentido claramente determinado. El texto siempre tiene indeterminaciones, espacios vacíos, conforme lo establecido por el filósofo y teórico literario Roman Ingarden, los cuales son concretizados por el lector¹⁷. Esto ya está previsto en la constitución interna del texto, conforme lo resume Viñas (2002):

“Así, el proceso de lectura consiste en la actualización de ciertas reglas inscritas en el texto, reglas que existen en potencia, a la espera de un lector que las actualice, lo que equivale a decir que la significación textual es el resultado de la interacción entre las señales textuales y los actos de competencia del lector. La actualización de esas reglas es lo que produce sentido al texto” (Viñas, 2002: 509).

De lo anterior, queda establecido, primero, que la concretización no es arbitraria, sino resultado de las posibilidades que el texto mismo permite. Existe la posibilidad de hacer varias lecturas, pero no cualquier lectura. Para ello Iser utiliza el concepto de *lector implícito*, el cual es el receptor que ya está pensado de antemano por el autor. Y en segundo lugar, dado que el texto por sí mismo es incoherente en sus indeterminaciones, el lector al dotar de coherencia al texto se vuelve una especie de coautor del mismo. El receptor no deja de participar en la lectura con su experiencia vital, sus conocimientos y sus prejuicios, logrando una concreción particular, aunque de algún modo prevista por la potencialidad del texto.

Para Sánchez Vázquez, este enfoque es valioso en cuanto resalta el papel activo que desempeña el receptor, en la elaboración del sentido de la obra, pero considera que el receptor puede dar un siguiente paso todavía más activo: no ser únicamente receptor, sino participante en su constitución material. Esto es impulsado por el uso de las nuevas tecnologías, tales como la informática, la electrónica, la digital. Para ello, recurre a los conceptos desarrollados por Umberto Eco en *Obra abierta*¹⁸. Para Eco, partiendo del campo de la música, el creador desarrolla su obra no de un modo definido y cerrado, unívoco, sino que la deja «abierta», con posibilidad de ser interpretada de una gran cantidad de formas diversas. Sánchez Vázquez resalta este hecho:

¹⁷ Serían Jauss e Iser los que introducirían el uso de la palabra *receptor* en vez de *lector*.

¹⁸ Umberto Eco. *Obra abierta*. Ariel: Barcelona, 1985.

“Umberto Eco hace una distinción que nos resulta muy fecunda para poder transitar de la estética de la recepción de la obra ya producida a una estética de la participación en su producción. Es la distinción que hace entre una apertura -le cito literalmente- ‘basada en una valoración teórica, mental del gozador (de) un hecho de arte ya producido...’ (Eco, pág. 99) y la apertura de una obra en la que -sigo citándole- ‘el gozador organiza y estructura por el lado de la producción y de la manualidad el discurso musical. Colabora a hacer la obra.’” (Sánchez, 2006: 22).

De esta forma, aunque limitado al aspecto musical, se resalta el valor participativo del receptor. En cuanto a las artes plásticas, Sánchez Vázquez considera que los ejemplos de Eco (Calder, la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Caracas) son más bien limitados. La propuesta de Sánchez Vázquez, desde su postura ideológica, parte de considerar al proceso creativo que se da en el arte como un reducto ante el enajenamiento que produce la sociedad capitalista. Los artistas gozan de esta posibilidad, no así el resto de los miembros de la sociedad, cuyo papel en su contacto con el arte se reduce a la pasividad. Por lo tanto, afirma que es necesario que la obra de arte no sea un objeto a contemplar, sino a transformar, para que el espectador pueda participar en la «*socialización de la creación*» (Sánchez, 2006: 23). La obra producida por el artista sería una etapa del proceso creativo, pero no la última.

Para él, una consecuencia inmediata sería poder cambiar los principios que rigen una sociedad: del de la rentabilidad hacia un principio creador, en cuanto se expande el ámbito de la creación más allá de los artistas, hacia otros grupos sociales. Si bien considera que el resultado en cuanto a valores estéticos es de alcance limitado, se justifica por la importancia social y humana de poder poner la creatividad a disposición del participante y que contribuye a complementar, estética y socialmente a la obra tradicional que no cuenta con la participación activa del espectador.

Si bien Sánchez Vázquez tiene el acierto de resaltar el nuevo papel del receptor-participante, la potencial debilidad de la propuesta estética resultante indica que el valor global del evento artístico radica en el acto mismo, en una suerte de *performance*, y no en el resultado final. Y aquí radica también un cambio de paradigma, ya que Sánchez Vázquez continúa situado en la esfera del objeto, cualquiera que sea su naturaleza ampliada por la tecnología: cuando se refiere al resultado final como una obra y con valores estéticos particulares. Entonces, es necesario pensar que desde el punto de vista del participante, la

experiencia de la participación no necesariamente tiene que arrojar un producto final de naturaleza material, sino que su valor radica en la experiencia misma provocada por la obra. Así, con un resultado final material o no, la experiencia estética se da en el proceso de la ejecución de la obra. Similar a las propuestas del arte conceptual, pero con la participación más activa del receptor. Ahora bien, la calidad o posibilidades de dicha experiencia, regresando a la *estética de la recepción*, tienen forzosamente que estar ya presentes en las mismas posibilidades ya establecidas por el texto, o en el caso particular de las artes visuales, en la “plataforma inicial”¹⁹ ya establecida por el creador. Esto lleva directamente en dirección a las propuestas que la *estética relacional* realiza en torno a la participación activa del espectador y que al mismo tiempo entronca con el deseo de Sánchez Vázquez de una obra de arte que intente romper con el enajenamiento social mediante la acción del espectador.

Estética relacional

El crítico de arte Nicolás Bourriaud²⁰ realiza una teorización en torno al arte surgido en los años noventa en su libro *Estética relacional*²¹ (2006). Considera que la obra de arte ha desplazado su eje principal hacia el espectador, privilegiando lo interactivo, lo social, lo relacional. Llama a esta manifestación de arte, *arte relacional*: «*Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.*» (Bourriaud, 2006:142). A su formulación teórica, la llama estética relacional: «*Teoría estética que consiste en juzgar a las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan.*» (Bourriaud, 2006:142). La razón de este giro, dice

¹⁹ Lozano-Hemmer habla de plataforma con respecto a la disposición inicial de la obra, antes de que comience la participación del espectador. En el siguiente capítulo se ampliará la explicación de este término.

²⁰ Bourriaud también ejerce la curaduría, siendo co-fundador y co-director del museo de arte contemporáneo de París, Palais de Tokyo de 1999 a 2006. En la actualidad es curador de arte contemporáneo en la Tate Gallery de Londres.

²¹ Originalmente publicado como *Esthétique relationnelle*. 1992. Presses du réel, Dijon.

Bourriaud, es una respuesta del mundo del arte en contra de la devaluación de las relaciones humanas en una sociedad donde lo que priva es el consumo:

“El sujeto ideal de la sociedad de figurantes estaría entonces reducido a la condición de mero consumidor de tiempo y espacio. Porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer. Pronto, las relaciones humanas no existirán fuera de estos espacios de comercio [...] Así entonces, el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general. Simbolizada o reemplazada por mercancías, señalizada por logotipos, la relación humana se ve obligada a tomar formas extremas o clandestinas si pretende escapar al imperio de lo previsible: el lazo social se convirtió en un artefacto estandarizado.” (Bourriaud, 2006: 7).

Este pensador considera que el arte relacional es heredero de la rebelión del arte moderno, de la lucha de las vanguardias por cambiar la sociedad y las condiciones de vida de la gente. Cree que no ha muerto este proyecto de la modernidad, sino tan sólo su «*versión idealista y teleológica*» (Bourriaud, 2006: 11). Como consecuencia, ya no existen visiones totalizadoras, ideologizadas, sino fragmentarias y aisladas. Cambian en consecuencia los objetivos del arte y las formas a ser utilizadas. De esta manera, el mundo del arte ya no busca la creación de un mundo futuro mejor o utópico, sino el establecimiento de modelos de mundos alternos, dentro de lo posible: «[...] *las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista.*» (Bourriaud, 2006: 12). En este accionar con las posibilidades del *aquí y ahora* y en su herencia de la rebelión de las vanguardias, encuentra Bourriaud las bases de un proyecto políticamente crítico para el arte relacional.

Otro cambio ocurre en relación al espacio de la obra contemporánea, pues ella ya no está diseñada para recorrerse únicamente, sino para experimentarse más temporalmente como una duración. Esto es posible cuando la obra se inscribe como intersticio social, generando un espacio que se desea diferente de los espacios de la vida diaria. Estos nuevos espacios están concebidos como zonas libres que rompen con la monotonía de los cotidianos, impuestos socialmente o no, pero limitantes en cuanto al contenido de intercambio social. Al romper con la lógica establecida, los espacios de la obra artística relacional favorecen los intercambios humanos en una escala de tiempo diferente, como

una duración a ser vivida plenamente. Es en esta nueva esfera relacional en donde se establece la problemática de la relación humana:

“Dentro de este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella.” (Bourriaud, 2006: 17).

De esta manera, la obra relacional está completamente alejada de cualquier intento de representación o de una crítica abierta a una situación en particular. No es que no ejerza la crítica, sino que lo hace mediante la propuesta de un modelo alternativo.

Las propuestas del arte relacional lindan con lo que pudiera ser un experimento sociológico, por lo que es necesario demarcar con claridad las fronteras entre ambas entidades. Evidentemente lo que separa al arte de cualquier otro dominio tiene que pasar forzosamente por el paradigma estético. Bourriaud enfrenta este problema de la siguiente manera: *«Una exposición genera un ‘domino de intercambio’ propio, que debe ser juzgado con criterios estéticos, o sea analizando la coherencia de la forma y luego el valor ‘simbólico’ del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja.»* (Bourriaud, 2006: 17). El aspecto simbólico, metafórico del arte no requiere mayor aclaración, no así el de la forma, debido a la definición particular que realiza Bourriaud: *«Unidad estructural que imita un mundo. La práctica artística consiste en crear una forma susceptible de ‘perdurar’, haciendo que se encuentren de manera coherente entidades heterogéneas con el fin de producir una relación con el mundo.»* (Bourriaud, 2006: 140). Es importante comentar que en su definición es necesaria la potencial imitación de un mundo, ya que si antes se hablaba del modelado que propone el arte relacional, requiere de unas bases de sustentación que imiten el mundo, para poder así permitir la construcción de un contexto verosímil para la experiencia de las relaciones humanas.

¿Cómo sería una forma específicamente relacional? Bourriaud hace a un lado el paradigma modernista de la forma sujeta a una estilización y su fusión con el contenido de la obra. Prefiere hablar más de formaciones que de forma, para hacer a un lado el concepto de obra cerrada en sí misma: *«El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones,*

artísticas o no.» (Bourriaud, 2006: 22). Así, la forma surge en la medida que es producto de la interacción humana.

Bourriaud busca fundamentar su concepción estética en el concepto de materialismo aleatorio de Althusser, el cual parte del carácter contingente del mundo, ajeno a todo sentido y objetivo predeterminado. Entonces, la esencialidad de lo humano (si es que es posible usar todavía este término en este contexto, aunque si bien es utilizado por Bourriaud), será trans-individual y dependerá del tipo, histórico, de relaciones sociales que se establezcan dentro de los grupos sociales. Esto permite un juego inagotable de posibilidades dado su contingencia histórico-social y del mismo modo admite las posibilidades de los modelos alternativos propuestos por los artistas relacionales. Aquí radica la esencia del arte relacional:

“La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.” (Bourriaud, 2006: 23).

Como consecuencia de las características enunciadas, la obra de arte relacional origina sus propias particularidades. Primeramente, la obra de arte deja de ser un objeto cultural para convertirse en un objeto relacional, lo que implica una interactividad que es un lugar de negociación entre los remitentes y los destinatarios participantes. En segundo lugar, al ser su objetivo el de producir relaciones, la obra se vuelve transparente en su mecanismos de funcionamiento, no habiendo necesidad de ocultar el proceso creativo considerado como «*sagrado*» bajo otros paradigmas: «*La obra de arte muestra (o sugiere) su proceso de fabricación y de producción, su posición en el juego de los intercambios posibles, el lugar -o la función- que le otorga al “que mira”, y por fin el comportamiento creador del artista.*» (Bourriaud, 2006:49). Como tercer punto, el espectador tradicional deja su papel pasivo y se convierte en un participante, al que se le incita a encontrar su lugar en el dispositivo. Tiene que completar el trabajo y contribuir a la elaboración de sentido. Respondiendo a la propuesta de la obra, la experimenta de una forma particular. Esto tiene como consecuencia que el aura de la obra artística se desplace hacia el participante. Finalmente, y en función de todo lo anterior, es evidente que en la obra

relacional lo visual, lo contemplativo, pasa a segundo plano, estando en el primero la inmediatez, el contacto entre los participantes.

Por otro lado, con respecto al estilo, este tiende a ser único para cada artista. Bourriaud establece que la obra surge de una observación del presente y de una reflexión de las posibilidades artísticas para abordarlo. No acude al pasado para hacer una revisión de los movimientos estéticos previos y por lo tanto no se emparenta estilísticamente con ninguno. De esta manera, cada artista posee un repertorio propio de formas, temáticas y problemáticas que le es único y no relacionado con los de otros artistas relacionales. Así, los procedimientos relacionales (invitaciones, audiciones, encuentros, citas, espacios de convivencia) constituyen un conjunto de formas compartidas, pero que sirven para desarrollar visiones personales:

“La forma que cada artista le da a esa producción relacional no es inmutable: los artistas encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético (¿cómo traducirlo “materialmente?”), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias estéticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales?).” (Bourriaud, 2006: 55).

Bourriaud considera que si es posible ver alguna herencia formal o teórica de movimientos pasados, principalmente del arte conceptual, sólo es usada como parte del vocabulario relacional. Comenta que el mundo del arte relacional no aboga por la inmaterialidad, ni existe primacía del proceso sobre los modos de materialización. Aun en los casos de mayor inmaterialidad (por ejemplo, las instalaciones de Tiravanija en la que invita a compartir comidas), la obra tiene un vector relacional que implica la constitución de una relación/encuentro físico entre los participantes.

La estética relacional tiene un planteamiento que hace énfasis en las funciones sociológicas del arte. Pero Bourriaud no desea que sólo se quede nada más en ello, por lo que no deja de remarcar la importancia de la forma, con las características mencionadas anteriormente. Una forma que no siempre está lograda en cuanto a experiencia estética de la forma en sí. La obra de Lozano-Hemmer presenta una buena oportunidad para que la estética relacional pueda ser concebida como algo más allá de la pura experiencia social.

Tecnología y posibilidades del arte

Dadas las características de la obra de Lozano-Hemmer, es necesario contemplar una revisión de la relación entre arte y tecnología. Las conexiones entre estos campos durante la historia han sido innumerables, donde los nuevos desarrollos técnicos habrían posibilidades nuevas para el arte, las cuales podrían fructificar o no. En este apartado se explorarán las posibilidades del arte ante los adelantos tecnológicos recientes.

José Luis Brea²² (2004) en su ensayo *Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas (cuando las cosas devienen formas)*, concibe lo técnico como un lugar de «alumbramiento», de oportunidad, porque:

“[...] la ‘instrucción de código’ que las partes se reenvían mutuamente no configura un sistema estable y cumplido, sino una ecuación abierta, irresuelta. Un equilibrio inestable y en evolución –que impele al sistema a la búsqueda de su ‘dirección de reposo’. Lo técnico no es sólo el modo en que un argumento de necesidad se impone al mundo –como territorialización humana del darse del ser-, sino también la grieta por la que lo indeterminado se expresa, el horizonte de una libertad inexcusable que en todo momento compete al hombre resolver.” (Brea, 2004: 128).

De esta manera, lo técnico se contempla como una posibilidad, como algo potencial que puede generar una nueva forma artística. Las formas son el resultado de una producción de sentido, una concreción que se obtiene partiendo de la abstracta ecuación irresuelta que se cita líneas arriba. Pero por sí solo, el desarrollo técnico no produce nuevas formas artísticas, aunque sí toda nueva forma artística está ligada a un desarrollo técnico. Brea establece que la forma artística nace ligada, junto con lo técnico, a un estado «epocal» del mundo: «[...] *del darse del ser como espíritu, como constelación o sistema de las partes. Cada forma artística pertenece –por tanto- a un mundo, a un momento tensional del espíritu.*» (Brea, 2004: 129). El contenido de una forma artística es «*el desocultamiento de las estructuras mismas de la representación, bajo cuya prefiguración se fija el ordenamiento simbólico que es propio de un mundo.*» (Brea, 2004: 130). Las estructuras

²² José Luis Brea, teórico y crítico español de arte contemporáneo, catedrático, director de las revistas *Estudios visuales* y *Salón Kritic*. Es colaborador de diversas publicaciones, entre las que destaca *Artforum* y ha publicado diversos libros en torno a las relaciones entre arte y tecnología entre los que sobresale *cultura RAM. mutaciones de la cultura en la era de la distribución electrónica*. 2007. Gedisa, Barcelona.

hacen referencia a la estructura de una «comunidad» dada, a cómo se inscribe en ella la experiencia individual y a la vivencia del tiempo, todo esto en función de la producción de sentido. Así, una nueva forma artística nace cuando: «[...] o las relaciones estructurales de una forma de darse lo comunitario, o lo individual en relación a ello, o las posibilidades de experimentar el existir de todo ello en el tiempo, se ven alteradas.» (Brea, 2004: 130). Las estructuras de la representación que organizan lo simbólico, la forma artística, tiene forzosamente que evolucionar.

Pero Brea considera que son los avances técnicos los que pueden originar ese cambio del que la forma artística da cuenta:

“Una forma artística no nace, entonces, por la mera aparición de un desarrollo técnico –sino sólo cuando los desplazamientos que tales desarrollos de lo técnico en el mundo determinan transformaciones profundas que afectan a la forma en que los sujetos experimentan su propio existir individual tanto en relación con la comunidad de la que forman parte como con su propio darse de lo temporal. Cuando ello ocurre, la necesidad colectiva de darse el relato que pueda dar cuenta de tales desplazamientos (y la insuficiencia que para pensarlos afecta a las formas preexistentes) presiona a favor de su aparición.” (Brea, 2004: 131).

No obstante, el proceso del surgimiento de una nueva forma artística es lento. Brea considera, por ejemplo, que a la fotografía le tomó mucho tiempo y que el cine y el videoarte todavía no lo han conseguido. En esta misma línea, considera que tampoco se puede hablar todavía de nuevas formas artísticas surgidas de la época de los avances de la informática y de la computación. Sin embargo, considera que el momento está cerca en la contemporaneidad debido al «*total condicionamiento de las formas de la experiencia contemporánea por el medio audiovisual.*» (Brea, 2004: 132).

El siguiente punto a determinar sería, ¿cuáles son las características que debiera tener una obra para inaugurar unas nuevas formas artísticas? Brea apunta que un problema de lo artísticamente visual, antes del surgimiento de los medios visuales contemporáneos radica en un deseo del espectador de lo plástico por lo estático, lo instantáneo definitivo que aspira a la eternidad. La imagen tecnológica debe aspirar a ser una imagen-movimiento, que origine el tiempo-imagen, en el sentido establecido por Deleuze²³. Así, se eliminaría la

²³ En su libro *La imagen-tiempo*. 1986. Paidós.

representación estática que busca apresar una identidad, a favor del «*diferir de la diferencia*» planteado por Derrida²⁴. Brea señala que desde el cubismo y el futurismo hasta el accionismo y el performance, el tiempo interno de la imagen visual es el de la representación, congelado, único. El nuevo tiempo interno será un tiempo expandido, cinemática que conciba a la imagen como imagen en movimiento, que permita una lectura más amplia. Esto está velado al cine y al video en cuanto son «*falsamente cinemáticos*», porque son una sucesión dinámica de imágenes estáticas, perdiéndose el tiempo interno que está presente en la imagen tecnológica, la imagen-movimiento que expresa el diferir de la diferencia.

Un segundo problema de los medios antes mencionados es que no consiguen efectuar un distanciamiento de lo real para poder constituirse en un orden simbólico: debe existir un «*dispositivo de discontinuidad*» (como el marco en una pintura o el pedestal en una escultura), mismos que están ausentes en una proyección cinematográfica o en la televisión.

Brea señala qué se necesita para conseguir genuinamente un acercamiento a nuevas formas artísticas:

“Dos serán las condiciones. Una: un gran aumento de los índices de luminosidad de las proyecciones –de tal manera que el ‘enmarcado’ de las imágenes no dependa de la oscurización completa; es decir, de la negación del espacio real. Y dos: la posibilidad de hacer desaparecer definitivamente – de hacer invisibles- los aparatos de proyección. (Brea, 2004: 137).

Esto permitirá que la imagen tenga su carga de potencialidad simbólica, perteneciendo a un dominio abstracto, en pleno dominio de lo real.

Si se ha hablado ya de las peculiaridades requeridas de la imagen, a continuación es necesario abordar el contenido de ella. Si se hablaba antes del cambio que ha impulsado la tecnología en el relacionarse del sujeto con su comunidad y en su vivencia del tiempo, el contenido de la imagen tecnológica tendrá que dar cuenta de ello, inaugurando un nuevo paradigma: «[...] *la emergencia de una nueva forma artística ligada al desarrollo de nuevas narrativas en el entorno de la imagen-tiempo habrá de venir en cambio a relatar la*

²⁴ Planteado en su ensayo *Différance*, disponible en su libro *Márgenes de la filosofía*. 1998. Cátedra.

melancólica experiencia del no durar, del ser contingente y efímero del sujeto.» (Brea, 2004:138). El sujeto entonces perderá aquella identidad tan firmemente establecida en la imagen tradicional, estática y representativa. La nueva imagen-tiempo dará cuenta de la dinámica de la subjetividad, de la inconsistencia esencial del yo contemporáneo, fuera de todo centro referencial en el diferir de la diferencia: el sujeto se expresa como pura diferencia y no como identidad.

Finalmente, queda por establecerse el papel que juega la subjetividad y su relación con la comunidad:

“Correlativo al darse de la experiencia de lo temporal como experiencia en un tiempo fugaz y efímero, y al de la del sujeto como contingencia y desplazamiento en los juegos del diferir de la diferencia, la expresión de la comunidad que viene como no regulada por efectos de identidad –ni étnica, ni religiosa, ni cultural, ni por supuesto ‘nacional’ o estatal- sino por efectos estratégicos de coincidencia puntual y movediza –constituye justamente la dimensión política de la tarea a realizar.” (Brea, 2004: 140).

De este modo, se daría el tercer elemento que contempla las estructuras en las que se inscriben las formas artísticas. Se da como una «*comunidad que viene*», porque es algo todavía por ser establecido, por ser pensado, algo necesario que permita consolidar en toda su potencialidad los nuevos modos de experiencia de la temporalidad y de la constitución de la subjetividad. La tarea a ser llevada por la nueva forma artística, piensa Brea, está lejos de haberse llevado a cabo. Sin embargo, todas las condiciones requeridas para ello ya están presentes.

Brea parte del hecho de que un desarrollo tecnológico es algo dado y que tiene irremediablemente un efecto social. Sin asumir alguna postura en contra de ello, más bien lo ve como algo connatural a la contemporaneidad y como una oportunidad de que el arte pueda, una vez más, dar cuenta de un cambio epocal, a la vez que tiene la oportunidad de ejercer un papel constructor de nuevas posibilidades sociales.

A continuación se revisarán otras visiones acerca del papel de lo tecnológico en el arte. Bourriaud, como parte de sus reflexiones en torno a su *Estética relacional*, analiza el efecto de los desarrollos técnicos. Parte de considerar que el arte no forma un dominio autónomo, regido por una lógica interna, sino que es modificable por los avances tecnológicos. Pero no considera, coincidiendo con Brea, que dicho avance traiga consigo

automáticamente un cambio en los modos de pensar y concebir el arte. Piensa que el arte ayuda a tomar conciencia sobre cómo los medios de producción y las relaciones humanas se ven afectadas por las tecnologías e incluso puede aprovechar su presencia para darles la vuelta y utilizarlas a su favor:

“La función del arte, respecto de este fenómeno, consiste en apropiarse de los hábitos de percepción y de comportamiento inducidos por el complejo técnico-industrial para transformarlos en posibilidades de vida, como dice Nietzsche. O sea, derrocar la autoridad de la técnica con el fin de que sea creadora de maneras de pensar, de vivir y de ver.” (Bourriaud, 2006: 84).

Bourriaud considera que el artista debe acudir a la tecnología para criticarla, no para usarla, acuñando lo que llama la *«ley de la deslocalización»*: *«El arte sólo ejerce su deber crítico sobre la técnica a partir del momento en que puede desplazar sus prerrogativas; por eso los principales efectos de la revolución informática son visibles hoy en la obra de artistas que no utilizan la computadora.»* (Bourriaud, 2006: 82). Así, la técnica no debe ser un tema del arte, sino que se le coloca en su contexto productivo para estudiar su efecto en el comportamiento y producir así modelos relacionales conformes a la contemporaneidad. Si no ocurre esto, piensa que *«[...] el arte se convertirá en un elemento de decoración high-tech, en una sociedad cada vez más inquietante.»* (Bourriaud, 2006: 97).

De esta manera Bourriaud preferiría, por una parte, hacer a un lado la técnica en sí y aprovechar más bien las maneras de ver y de pensar que traen consigo las tecnologías. Por otra, propone estudiar sus efectos en la sociedad mediante el modelado relacional. Comparte con Brea el aceptar la irremediable presencia y efecto de las tecnologías en la sociedad actual, pero tiende a verlas de una manera más pesimista, como un mal inevitable y no las considera como un elemento fundacional ni como uno funcional, a la manera de aquél.

Juanes (2002) considera que la relación del arte con la tecnología abre nuevas posibilidades a aquél, permitiéndole que asuma una contemporaneidad histórica y que se desmarque del *«proceso de producción de obras muertas por anacrónicas»* (Juanes, 2002: 78). En efecto, esto permitirá que el estado del arte continúe con su movimiento que no se detiene ante nada y que permite la constitución constante de nuevos caminos, tal y como ha

sido parte de su historia. Si bien, esta adopción de las bondades que trae lo tecnológico no deja de ser problemático. Basándose en el concepto de arte poshumano, aplicado a los trabajos de Stelarc²⁵, señala el riesgo de olvidar lo corporal y la naturaleza en la obra de arte. Sin embargo, valora la incorporación de conceptos científicos (teoría del caos, métodos no lineales, geometría fractal) que confirman el territorio en el cual se han movido los artistas más radicales: la incertidumbre, el azar, el desorden, lo irregular, que permiten recordar la complejidad de la *physis* y el papel que juega lo imprevisible en la creación artística. Así, considera que es posible hacer una alianza con esta ciencia que permite reconocer el campo mismo por el cual el mundo del arte rebelde ha luchado siempre, continuando con su tradición crítica:

“Sea lo que fuere, hay que abrir el diálogo: ni postrarnos ante la cibercultura (electrónica, biotecnología, digitalización), ni negarla, sino meditar sobre la esencia de la técnica poshumana y sus consecuencias, apoyándonos, de ser necesario, en los planteamientos de las ciencias abiertas a la vida.” (Juanes 2002: 85).

De esta manera, Juanes sabe que el uso de la tecnología en el arte es un “arma de doble filo”. A la par de los riesgos que implica, el arte ha conseguido incorporar conceptos científicos que apelan a sus valores más radicales. El problema del arte no estaría en lo tecnológico en sí, sino en asumirlo sin realizar primero una lectura crítica.

Arte líquido

El sociólogo y filósofo de origen polaco Zygmunt Bauman²⁶ analiza el arte contemporáneo dentro de su concepción de la modernidad líquida, la cual define de la siguiente manera:

²⁵ El artista australiano conocido por el uso de prótesis médicas-robóticas para potenciar las capacidades del cuerpo humano, en lo que él llama el cuerpo *cyborg*.

²⁶ Para una explicación a detalle de su concepto de modernidad líquida, consultar su libro *Modernidad líquida*. 2003. FCE.

“[...] una condición en la que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas [...] no pueden servir como marcos de referencia para las acciones humanas y para las estrategias a largo plazo.” (Bauman, 2008: 7).

De esta forma, el individuo, al quedar privado de los marcos de referencia tradicionales, vive con una continua incertidumbre. Tiene en consecuencia un cambio en su comportamiento, en el que tiende a ser más adaptativo y flexible, y se aboca a desarrollar proyectos más al corto plazo que al largo. Queda atrapado en el reino de lo efímero y sobrevalora la experiencia fugaz, cambiante, que se ve reflejada en el amplio grado de consumismo en el que vive.

Es en este contexto que Bauman desarrolla sus ideas acerca del arte contemporáneo. En *Arte, muerte y posmodernidad* (Bauman, 2007a), parte de la idea de que la mortalidad humana es la razón de ser del arte, su origen y objeto, de tal manera que ayude a que el hombre no se olvide de que es mortal. De esta manera, el juego mortalidad humana/inmortalidad debe de ser partícipe en la concepción del artista y en la de su obra. Bauman utiliza en su análisis conceptos de Hannah Arendt, en cuanto a que una obra de arte inmortal es aquella que no tiene ninguna función práctica y mundana: «(*las obras de arte*) existen, no para la gente sino para el mundo, dice Arendt.» (Bauman citando a Arendt, 2007a: 16). Esto permite que la obra se encuentre alejada de la lucha cotidiana por la supervivencia y transmita que hay algo que puede persistir más allá de la vida de cada persona, la cual es finita pero no es el límite de lo humano.

La inmortalidad como tema en el arte pre-moderno, según plantea Bauman, cambia hacia la inmortalidad de la forma en el arte moderno, la eternidad de sus valores. Sin embargo, en ambos casos estaba presente la cuestión de la inmortalidad. Esta cuestión plantea al estado del arte una nueva perspectiva, cuando se habla de cómo piensa la muerte y lo inmortal la sociedad postmoderna, en la cual lo duradero ya no es un valor y resulta igual o más atractivo lo cambiante y efímero. La realización de la gente consiste en una disposición a cambiar continuamente, en un devenir continuo. Bauman considera que esta actitud moldea la identidad del ser humano contemporáneo:

“No somos constructores-de-identidades sino –aunque no siempre totalmente libres electores-de- identidades: de muchas y variadas identidades, identidades cada vez más agradables y flexibles. Dicho de otro modo, nuestras vidas, la de los hombres y mujeres postmodernos, giran no tanto al hacer las cosas como al buscar y experimentar sensaciones. Nuestro deseo no desea satisfacción, desea seguir deseando” (Bauman, 2007a: 19).

Así, sólo se espera una serie de momentos que duren tan sólo un instante: lo eterno parece ya no ser atractivo. Lo divertido es lo que se consume, para que pueda llegar otro momento nuevo. Esto origina que se tienda a querer medir al arte con la misma vara del consumo y no como lo que tradicionalmente fue, una entidad que compensaba lo perecedero de la vida: *«La obra de arte considerada como motivo de diversión acaba resultando tediosamente familiar, pierde su capacidad inicial de provocar sensaciones, de chocar, sorprender: acaba prometiendo la pesada sensación del déjà vu en lugar de la aventura»*. (Bauman, 2007a: 21). Para poder ser una fuente aceptable de sensaciones, la obra tiene que convertirse en un *«acontecimiento»*, naciendo la *«experiencia artística»* primordialmente de la temporalidad limitada del acontecimiento, quedando en segundo lugar (si se da), la experimentación de los valores extra-temporales. De esta manera, la obra de arte se acerca a los requerimientos propios de un bien de consumo: agotable en una sola exhibición y provocando una satisfacción momentánea entre espectadores que buscan sensaciones a consumir.

Contra ello, afirma Bauman, queda el reto al arte que anteriormente buscaba *«[...] revelar la dimensión trascendental del estar-en-el-mundo, traer al mundo de lo pasajero y lo temporal elementos que resisten al paso del tiempo y desafían la norma universal del envejecimiento, el olvido y la desaparición.»* (Bauman, 2007a: 22). ¿Cómo será esto posible en un mundo que vive ya en otra dinámica en la que la avidez por el consumo y la búsqueda de la sensación dominan la escena? Bauman considera que en su resolución radica el futuro del arte.

En *Arte líquido* (Bauman, 2007b), da por un hecho que el mundo del arte ha optado por los valores de lo efímero: *«teniendo presente esa idea que ya formulara*

Metzger²⁷ hace muchos años: el arte surge de la conciencia y de la sensación de que la línea divisoria entre lo generativo y lo destructivo es evanescente.» (Bauman, 2007b: 35). El tiempo fluye, afirma, pero no se encamina, la flecha del tiempo ya no tiene punta, aunque exista la flecha. El estado del arte se centra en los acontecimientos pasajeros, la obra terminará por desintegrarse, ya que el lapso entre la creación y su caducidad es cada vez más reducido. No existe ningún centro que pueda ayudar a solidificar, fijar las cosas. El consumismo ya no busca acumular, sino desechar; no el adquirir para conservar, sino para poder cambiar. Esto se ve reflejado en el mundo del arte.

Al igual que en el ensayo anterior, Bauman busca la respuesta en los tiempos en que la belleza era el centro de la estética. En la perfección que estatiza la imagen, al ya no poder conseguir algún otro cambio que la supere. Pero esto va en contra de la liquidez de la modernidad que rechaza el que algo sea para siempre lo mismo.

La crítica de Bauman funciona desde la perspectiva de considerar al arte como depositario de una eternidad, formal o temática, pero la cual ya no es su fundamento en la actualidad. Eternidad como belleza, eternidad como conciencia de la mortalidad. Hace un correcto diagnóstico de cómo la modernidad líquida ha cambiado las maneras de percepción y de valoración de la experiencia sensible, lo que permite un adecuado sustento para analizar las posibilidades del arte en la contemporaneidad. Pero el regresar a los modos del arte del ayer tiene implícita una anacronía y por lo tanto se tendría un arte que no le da respuesta a los nuevos modos de percepción y problemas de una sociedad. Sería un arte aislado, incomunicado, enclaustrado en su solipsismo. El reto del mundo del arte es dar respuesta a las nuevas problemáticas sociales, atendiendo sus nuevas peculiaridades, aunque con ello implique un cambio en la concepción del arte, en sus medios y en las formas artísticas. Como el mundo del arte lo ha hecho siempre. Pero es importante señalar lo acertado de su diagnóstico con respecto al cambio de sensibilidad en la posmodernidad, mismo que servirá para más adelante intentar dilucidar cuál es el arte que responde acertadamente a sus planteamientos.

²⁷ El artista y activista político Gustav Metzger, conocido por su creación en los años sesenta del concepto de arte auto-destructivo.

Arte gaseoso

El teórico del arte francés Yves Michaud en *El arte en estado gaseoso*²⁸ (2007) hace un análisis del arte contemporáneo, partiendo de la premisa de que los artistas, al alejarse del objeto artístico inmanente, han cedido la estafeta de la conducción de la experiencia estética a otras manifestaciones sociales diferentes del mundo del arte. Al hacerlo, las sociedades se impregnan de lo bello en la cotidianeidad: «*Es como si a más belleza menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas o de vapor y cubriera todas las cosas como si fuese vaho.*» (Michaud, 2007: 10). Es importante remarcar que el tipo de obra de arte que tiene en mente Michaud como punto de referencia es la obra de arte aurática: «*[...] si es que por arte entendemos a aquellos objetos preciosos y raros, antes investidos de un aura, de una aureola, de la cualidad mágica de ser centros de producción de experiencias estéticas únicas.*» (Michaud, 2007: 10).

Si la obra de arte deja de tener al objeto artístico como la fuente primordial de la experiencia estética, ocurre una desestatización de la misma, quedando tan sólo la pura experiencia del arte, producida mediante dispositivos generadores de efectos. El procedimiento, el concepto, el gesto, ocupan el lugar primordial del mundo del arte. El cambio en los modos de percepción, de sensibilidad, de una sociedad se encarga de que su relación con el arte cambie de igual manera.

Michaud hace un cuidadoso y documentado recorrido de cómo se han dado todos estos cambios²⁹. A continuación se procederá a revisar las conclusiones a las que llega Michaud en torno a la obra de arte contemporánea.

Aun cuando Michaud afirma que quiere guardar una distancia en su análisis, pareciera que se decanta, al igual que Bauman, por la obra de arte tradicional, en la experiencia de lo sublime, en su placer intelectual. De aquí hace un contraste con el modo de la experiencia estética contemporánea, a la cual califica de hedonista. Ya no se busca la

²⁸ Publicado originalmente en 2003 como *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Éditions Stock. Paris.

²⁹ El presente marco teórico ha pretendido dar cuenta de algunos de estos cambios, tanto en los modos de percepción como en las características de la obra de arte, con el enfoque puesto en la obra de Lozano-Hemmer.

experiencia de los valores formales o el reto de lo trasgresor, sino que: *«se trata de un placer adquirido de una experiencia que corre y que es fluida, una experiencia que es, además, delimitada, autónoma, dividida, cuyos códigos son fáciles de captar y las connivencias compartidas sin esfuerzo.»* (Michaud, 2007: 141). Michaud recurre al concepto de *«relación pura»* de Giddens³⁰, una relación que no depende de las condiciones exteriores de la vida social y económica, sino que es una elección libre que se selecciona en función de lo que pueda dar a quienes la eligen, realizando la experiencia y disfrutándola. Este tipo de relación fluida, que hace sentir bien, que no ata ni cuestiona, considera Michaud que también se da en el ámbito de la experiencia del arte.

Pero también se busca, un tanto contradictoriamente, la excitación, producto de la búsqueda de nuevas sensaciones. Esto ocasiona que se desee un continuo fluir de experiencias nuevas, de acontecimientos continuos. No importa tanto en qué consistan, sino el que se den sin parar. Esto viene de la tradición modernista de la búsqueda continua de lo nuevo, pero ahora se da ya sin la búsqueda de utopías, sin el deseo crítico de abolir lo que precede. Queda ahora tan sólo una sucesión de movimientos que no fijan una postura crítica, sino que su valor radica únicamente en su novedad. No importa el contenido ni la forma de la experiencia, sino que ésta sea fluida y placentera. Esto abre las posibilidades múltiples de contenidos, medios y modos de operación. Todo puede volverse arte.

Ante esta situación, Michaud establece su lectura de lo que es el arte contemporáneo:

“En cuanto al arte, a la hora de suspender su concepción como juego de formas, lección religiosa o política, funcionamiento simbólico o actividad intelectual, vuelve a su naturaleza expresiva, en un sentido trivial y ordinario que resulta difícil de entender después de siglos de sublimidad. Lo que expresa no son ideas, sentimientos, intenciones, procedimientos intelectuales o misterios profundos, sino simplemente la presencia y la identidad de los que producen. Expresa esa identidad de una manera muy simple y muy elemental: la señala, la marca.” (Michaud, 2007: 159).

Considera que en primer lugar, antes de otras funciones y significados más profundos, el arte es una auto-presentación de cada grupo social, un vehículo de su

³⁰ El sociólogo británico Anthony Giddens, considerado uno de los sociólogos más importantes de la actualidad, conocido por sus visiones holísticas de la sociedad moderna.

identidad, adorno distintivo. En ese sentido remarca cómo las instituciones del arte, a través de los museos nacionales en cada país, fueron utilizadas para ayudar a constituir y reforzar las identidades nacionales. Entonces, en la actualidad se produce el fenómeno del artista que está interesado en ocupar el lugar de los museos, señalarse, construirse una identidad y el público acude a su obra con deseos de encontrar al otro para encontrarse a sí mismo.

Si el mundo del arte ha dejado su vocación pasada, de producción de obras simbólicas, intelectuales, formales, de revelaciones, dejando tan solo experiencias, éstas consistirán en oportunidades de reafirmación de la identidad en la búsqueda de los otros. Funcionan, dice Michaud, como

“[...] nuestras plumas, abigarramiento y atuendos de seres humanos, para nosotros que no somos aves ni mariposas, pero tan poco tan diferentes. Por medio de ellos mostramos quienes somos y, al mismo tiempo, buscamos en las producciones de los demás quiénes son ellos.” (Michaud, 2007: 164).

Esto origina que el mundo del arte participe de una gran cantidad de intercambios e interacciones, produciendo en consecuencia una gran cantidad de influencias múltiples en diferentes direcciones, que cuestionan o problematizan tanto las búsquedas de identidad como las asimilaciones de las otras miradas.

En este contexto, Michaud ubica la tendencia del estado del arte de plantearse el problema de lo relacional, de la incesante búsqueda de la interacción, de los problemas de la comunicación, todo ello como parte de la búsqueda de la identidad. Una identidad que tiene problemas de comunicación, pero que las propuestas relaciones no consiguen solventar por carecer de una auténtica reflexión sobre el asunto.

El mundo del arte en su propuesta de identidad y en su continua perpetuación de lo nuevo, se encuentra muy cerca de la moda. La moda produce diferencias eventuales que duran sólo el tiempo, muy corto, que tarda la siguiente moda en aparecer. En el transcurso, proporciona modos ornamentales de identidad:

“La moda permite captar las identidades de un mundo incierto y de hombres ansiosos, asirse a algunos signos y adornos específicos que los identificarían. Es el punto del anclaje, el perchero de identidades problemáticas. Prolongando esta última reflexión, me parece que el arte ya no es la manifestación del espíritu sino algo como el ornamento o el adorno específico de la época. De la obra autónoma y orgánica, que tiene su vida propia, hemos pasado a hablar,

como Simmel, al estilo, del estilo al ornamento y del ornamento al adorno específico. Un paso más, nada más un paso y sólo queda un perfume, una atmósfera, un gas: aire de París, diría Duchamp.” (Michaud, 2007: 168).

Entonces, el mundo del arte, al renunciar a sus ambiciones primeras, sólo sirve para adornar a una época, para ayudarla a tener una identidad momentánea, porque sus características serán efímeras al someterse a los caprichos de una moda que busca el cambio, por el cambio mismo.

Michaud tiene el acierto de plantear el problema de la identidad como algo acucioso en un mundo consumista y hedonista que se ha estandarizado bajo estos parámetros. Sin embargo corre el peligro, como todo intento ambicioso (en realidad su ensayo es una muy buena reflexión, se esté de acuerdo con la totalidad de sus planteamientos o no) de querer atrapar el espíritu artístico de una época, de caer en la generalización. Y sobre todo cuando desdeña la autonomía del mundo del arte, cuando lo considera sometido a las fuerzas de la sociedad de consumo, siendo que históricamente, los grandes artistas, se han caracterizado por ir precisamente a contracorriente de los excesos, de lo banal, de las injusticias, en las sociedades de donde surgen. Porque, afortunadamente para el mundo del arte, la contemporaneidad ha permitido que exista una heterogeneidad en sus propuestas. Entonces, se tendría que acudir a revisarlas y se encontrará todavía con obras que inciten precisamente a la resistencia desde la trinchera misma del mundo del arte. Al igual que con el análisis de Bauman, el ensayo de Michaud permite establecer un contexto contemporáneo sobre el cual discutir las aportaciones de la obra de Lozano-Hemmer.

III. ANÁLISIS DE LA OBRA SELECCIONADA

La obra seleccionada es estudiada a partir de los videos testimoniales que se pueden consultar en <http://www.lozano-hemmer.com> .

Under scan

Título completo: *Under scan. Arquitectura relacional 11.*

Exhibición: Inicialmente, en Inglaterra:

o Lincoln: Nov. 25 a dic. 4, 2005

o Leicester: Ene.13-22, 2006

o Northampton: Feb. 3-12, 2006

o Derby: Feb. 24 a mar. 5, 2006

o Nottingham: Mar. 17-26, 2006

Under Scan es un proyecto de transformación del espacio público, seleccionado en un concurso efectuado por el East Midlands Development Agency de Inglaterra. Mil retratos interactivos, tomados en video a personas en las ciudades participantes, fueron proyectados sobre el suelo de plazas y andadores de las mismas ciudades. Los retratos no podían ser vistos, ya que los sitios de exhibición recibían una potente luz de un proyector muy poderoso, «*el más potente del mundo*» (Lozano-Hemmer, 2008). Conforme los peatones caminaban, su sombra revelaba los retratos. Estos permanecían inicialmente estáticos, mirando hacia un lado. Después, se activan y mantienen contacto visual directo con el espectador. Si éste pierde interés y se retira, el retrato se gira automáticamente para otro lado.

El proyector, de 110,000 lumen (ANSI), puede cubrir un espacio de 2000 metros cuadrados. Además, se utiliza un sistema de vigilancia computarizado, 14 servidores de

video y 14 proyectores de video robóticos. Estos pueden proyectar las imágenes en cualquier lugar del espacio de la instalación. El sistema de vigilancia detecta a los peatones; un sistema de rastreo predice hacia donde caminarán y coloca uno de los retratos interactivos en su trayectoria. El retrato está diseñado para ajustar su tamaño y alineación al tamaño y alineación de la sombra que lo revela. Los retratos fueron tomados a voluntarios, a los cuales se les pedía que actuaran libremente, como quisieran, sólo tenían que mirar en algún momento directamente a la cámara.

Cada siete minutos se muestra cómo funciona el sistema de rastreo, pudiendo el espectador ver cómo es seguido por el sistema de vigilancia y cómo son proyectadas las imágenes.

Lozano-Hemmer documenta las fuentes de inspiración y las referencias históricas de la siguiente manera (Lozano-Hemmer, 2008):

- Toma de espacios públicos por los ciudadanos.

- Observando a los observadores: la frase de Duchamp: “La mirada hace el cuadro”, *Autorretrato en espejo convexo* (Parmigianino, 1524), *Las Meninas* (Velásquez, 1656), *Interrogación I* (Golub, 1981), *Naves altas* (Hill, 1992).

- Paisajes corporales: *Caricaturas de caracteres* (Hogarth, 1743), las fotografías de desnudos multitudinarios de Spencer Tunick, *Salto de fe II* (Canogar).

Underscan es una obra que se inserta dentro del concepto de *Arquitectura relacional*. Dado que éste es un término que denomina una parte importante del trabajo de Lozano-Hemmer, es necesario acercarse a él. Este concepto implica, como lo menciona el artista en entrevista con Fernando Llanos: «[...] *la búsqueda de copresencia, de entornos conectivos, de diferentes realidades superpuestas en un mismo contexto.*» (Llanos, 2003: 58). En entrevista con Geert Lovink, Lozano-Hemmer la define como

“[...] “la actualización tecnológica de edificios, con memoria ajena”. La *memoria ajena* se refiere a recuerdos que no pertenecen a ese sitio, que están fuera de lugar, y la actualización tecnológica significa el uso de hipervínculos, metonimia, efectos especiales y telepresencia. En la arquitectura relacional, los edificios son activados para que la participación del público pueda añadir componentes narrativos a los concebidos por los arquitectos, los desarrolladores o los moradores de esos edificios.” (Lovink, 2000: 54).

De esta manera, el objetivo que persigue el artista es el de crear un nuevo contexto temporal que permita romper con la recepción habitual de un edificio o espacio público, generado a partir de la intervención e interacción del público presente y propiciando nuevos modos de relación y comportamiento de los participantes a partir del lugar seleccionado.

En esta obra, se establece un juego de miradas entre el espectador y la imagen revelada por la sombra, un intercambio de papeles, de tal forma que como lo sugiere Lozano-Hemmer en la documentación mencionada líneas arriba, se busca que el primero se pueda preguntar quién observa a quién. El artista deseaba crear «*unos muy discretos e íntimos modos de conexión conforme la gente se paseara en lugares públicos*» (Lozano-Hemmer, 2007a). Sin embargo, la experiencia resulta inquietante en un principio: el paseante se ve sorprendido y un poco intimidado por el intruso que surge en la intimidad de su propia sombra. Después, gradualmente, el espectador comienza a jugar con la imagen, a imitarla, a mover su sombra. Finalmente, cuando el mecanismo de exhibición es revelado, el espectador se siente mucho más relajado al saber cómo funciona la instalación y se mueve más libremente por el lugar.

La obra, en un acierto, permite al paseante acercarse al arte contemporáneo fuera de las instituciones establecidas, tales como museos, galerías, las cuales muchas veces inhiben al ciudadano promedio, tanto por su relativa solemnidad como por la aparente dificultad de apreciación (aunque no siempre sea así). El elemento sorpresa es el que desencadena la experiencia, pero está lejos de ser tan íntima como desea el artista, ya que repentinamente el espectador se ve invadido en algo tan personal como su propia sombra.

Es importante señalar las problemáticas que plantea en torno a lo virtual. Es la irrupción de un extraño con el cual no se establece una comunicación directa, un diálogo en el sentido convencional, ya que las figuras que aparecen en sombras fueron previamente grabadas, siguiendo el gusto del posante. Es un juego entre dos individualidades que nada se dicen, a un nivel de intercambio comunicativo lejano del que ocurre en un contacto personal directo. Pero el juego también se presta para una lectura adicional. En las sociedades contemporáneas se vive cada vez más de prisa, sin tiempo para convivir con los demás, rodeados de inseguridad que hacen ver, muchas veces, con desconfianza a las personas que no se conocen. Entonces, el establecer esta relación fortuita con un extraño

virtual en un espacio público, pudiera generarse una reflexión acerca de que se ha perdido enormemente el sentido de comunidad, dado que originalmente dichos espacios tenían ese objetivo. A este respecto, Frampton lo ejemplifica claramente citando el célebre comentario de Venturi:

“[...] el cual afirma que los norteamericanos no necesitan plazas, dado que deberían estar en casa viendo la televisión. Tales actitudes reaccionarias hacen hincapié en la impotencia de una población urbanizada que, paradójicamente, ha perdido el objeto de su urbanización.” (Frampton, 1988: 51).

La obra sólo es posible mediante la presencia de espectadores. Son ellos los que la configuran y le dan pleno sentido. Esto es claramente buscado por Lozano-Hemmer. «*Me gusta considerar mi trabajo como plataformas [...] limito como si hubiera autoría, porque yo más o menos preparo las condiciones para un proyecto [...] pero una vez que está ahí, la gente puede hacer lo que quiera y ello es realmente un elemento crucial [...]*» (Lozano-Hemmer 2007a). La obra no sólo surge con el espectador, sino que debido a que cada experiencia es única y está acotada conforme la individualidad de cada quien, se genera una especie de singularidad de la obra, de momento único y diferente para cada participante. La obra entonces, nunca “es”, sino que deviene en multitud de posibilidades, un momento por cada participante, no siendo única e irrepetible jamás. Por lo tanto, es una obra ya no aurática, sino multiaurática. Lozano-Hemmer hace un comentario al respecto: «[...] *ahora con las tecnologías digitales creo que el aura ha vuelto y como se diría en inglés with a vengeance (con "venganza"), porque lo que está enfatizando la tecnología digital, a través de la interactividad, es la múltiple lectura*» (Barrios, 2007: 132).

Es importante mencionar el uso de la tecnología, una tecnología sofisticada, y que es una constante en la obra de Lozano-Hemmer. En *Under scan*, un elemento primordial es el uso del sistema de vigilancia para ubicar a los paseantes. Esta tecnología es aprovechada y desvirtuada de sus aplicaciones originales, para darle un giro que permita otros usos: «*Es muy importante mal emplear las tecnologías, de maneras que sean un poco más, más, críticas o más, más, poéticas.*» (Lozano-Hemmer, 2007a). De esta forma, se logra subvertir el uso indiscriminado de la tecnología, como en el caso de los sistemas de vigilancia, que pueden servir para invadir los espacios personales y la libre circulación de los ciudadanos, convirtiéndose en una suerte de policía virtual, omnipotente en sus posibilidades técnicas y

ciega en cuanto a sus limitaciones como máquina indiscriminante. Sin embargo, Lozano-Hemmer tiene éxito al hacer uso de ella en la realización de la obra y parece cumplir con el principio que establece Brea: *«No todo desarrollo técnico, por lo tanto, da lugar a una forma artística. Pero toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico, a un estado epocal del mundo, del darse del ser como espíritu, como constelación o sistema de las partes.»* (Brea, 2004: 129).

Cuando la instalación revela sus mecanismos, hace un llamado de atención al participante para que sea conciente de que en otros ámbitos de su vida, esos mecanismos existen, están ahí y puede no saberlo. A la revelación del montaje, el espectador se siente aliviado, transcurre animosamente, como si despertara de un sueño, un sueño inquieto, casi pesadilla distópica. Se ha visto invadido en su propia sombra, por un extraño y por una tecnología que hace de la experiencia algo cercano a lo mágico. Por estas razones, es clave el que se descubra como funciona la obra, que el espectador pueda distanciarse, para que pueda reflexionar y hacer cabal asimilación de la experiencia.



Imagen 1. Under scan

Suspensión amodal

Título completo: *Suspensión amodal. Arquitectura relacional 8.*

Exhibición: Yamaguchi Center for Arts and Media, Japón.

1-24 de noviembre de 2003.

Puntos de acceso en 27 centros de arte en 15 países.

Los participantes envían, mediante la telefonía celular o *Internet*, a una dirección creada específicamente para el evento, un pequeño texto a otra persona. Los mensajes no llegan directamente, sino que son codificados para ser proyectados como haces de luz en el cielo sobre el Yamaguchi Center, algo innegablemente relacionado con la propuesta hecha previamente por Lozano-Hemmer en la obra *Alzado vectorial*, de 1999-2000, que será analizada más adelante. La obra puede ser ejecutada mediante 20 reflectores controlados robóticamente, que emiten el texto en flashes que recuerdan a los de las luciérnagas (la ciudad de Yamaguchi se considera la capital de las luciérnagas, insecto predilecto de los japoneses); la intensidad del flash varía según vaya representando cada diferente carácter del texto: los que ocurran con mayor frecuencia estadística en la lengua seleccionada (inglés o japonés) tendrán más intensidad. Los mensajes quedan suspendidos en el cielo, transmitiéndose de un reflector a otro, formando una cadena continua. El receptor para el cual fue mandado el texto recibe un correo electrónico informándole que un mensaje para él lo espera en el cielo de Yamaguchi. Los mensajes circulan en el cielo hasta que son “atrapados” por el destinatario o por algún otro visitante, por telefonía celular o *Internet*; si no son atrapados, vagan continuamente de un reflector a otro. Los mensajes pueden ser traducidos del inglés al japonés y viceversa, por un dispositivo automático que no siempre logra la traducción adecuada, algo planeado, para enfatizar la problemática de la comunicación en la globalización actual. Cuando el mensaje es leído, desaparece el correspondiente haz de luz del cielo, se proyecta el texto brevemente en la fachada del Yamaguchi Center y se almacena en un archivo disponible en el sitio del proyecto, en

tercera dimensión con los mensajes vibrando siguiendo un patrón de movimiento browniano³¹. El emisor y el receptor son notificados por correo electrónico cuando el mensaje es leído.

La intención del proyecto es como sigue:

“La pieza proveía una plataforma conectiva en la cual los residentes locales y participantes remotos de diferentes regiones y países pudieran establecer relaciones ad hoc. Mientras que se visualizaba el tráfico de información en una escala urbana, la pieza también tenía la intención de ser una desviación de la transparencia asumida en la comunicación electrónica. Con sus 140,000 watts de potencia y su visibilidad de 15 km. a la redonda, Suspensión amodal intentaba mezclar el espacio virtual de Internet, el espacio relacional de los teléfonos celulares y la arquitectura emblemática y disposición del Yamaguchi Center” (Lozano-Hemmer, 2008).

Lozano-Hemmer documenta la obra de la siguiente manera (Lozano-Hemmer, 2008):

- Los mensajes en el cielo siguen patrones amodales conforme a la noción de “tensengrity” de Buckminsterfuller.

- El continuo error de los mensajes hace referencia a los laberintos circulares de Borges y a los nudos de la suerte de la tradición japonesa de Omikuj.

- El sistema de codificación con flashes de luz aunque lento, fue considerado la mejor opción ya que permite, por su velocidad y ritmo, que sea detectable por el ojo del espectador.

La obra establece una mediación entre la comunicación de un mensaje entre emisor y receptor. Rompe con la inmediatez acostumbrada de la comunicación, suspendiendo en el cielo los mensajes enviados. Estos textos generan un juego de modulaciones de luz, encarnando una sustancia, que aunque etérea, es visible. Y en su materialidad visible es posible encontrar unos valores formales que tienen, paradójicamente, su origen en una serie de algoritmos que crean, primero, el patrón amodal en el cielo y segundo, el agradable ritmo del haz de luz en la traducción ineficiente de los

³¹ El cual consiste en el movimiento aparentemente aleatorio de partículas suspendidas en un fluido, ya sea éste un gas o un líquido.

caracteres del texto. Para Lozano-Hemmer, esto último tiene su compensación: «*al perder en eficacia, ganamos en poesía*» (Mirapaul, 2003: 1). Así, la parte de la obra consistente en la suspensión, se sostiene por sus puros valores formales: «*No hay catarsis, no hay edificación, no hay narrativa. La pieza se compara mejor a una fuente de agua en una plaza pública que a un espectáculo de luz y sonido.*» (Lozano-Hemmer, 2008). Esta comunicación sin respuesta inmediata, suspende a la vez al emisor-espectador, quien se queda en espera y permite que por unos momentos se haga consciente de una soledad que es normalmente imposible de concebir para quien dispone de la comunicación inmediata de telefonía celular o de *Internet*. Es por ello que Lozano-Hemmer dice: «*Es una pieza acerca de la soledad*» (Mirapaul, 2003: 1).

Si bien las formas son creadas a partir de los textos, la limitación en cuanto su extensión, acotan la profundidad de su contenido. Son textos muy sencillos: “I love you”, “This is not real”, “Hello Japan from Canada”, y así por el estilo. A diferencia de la simple enumeración de los textos de la obra *33 preguntas por minuto, arquitectura relacional 5*, su consulta en el archivo del proyecto establece un juego, casi un videojuego, que hace amena su lectura. Sin embargo, la emisión del texto, su suspensión y su recepción son, en su conjunto, los que establecen el carácter sólo relacional de la obra. Y esto, en cierta medida, es una limitación de la misma. Lo importante no es el valor de lo que se comunica, esto nunca se cuestiona.

Sin embargo, Lozano-Hemmer, como se menciona líneas arriba, desea cuestionar la certeza de la comunicación electrónica, su inmediatez y eficiencia, algo que siempre se da por sentado. Sin embargo, el teórico de arte Brian Massumi hace una lectura diferente, que va más allá de la especificidad del medio electrónico. Para él, la obra cuestiona el tradicional modelo de recepción bipolar de la comunicación (emisor-receptor), cuando el mensaje se codifica:

“Esto complica la transmisión bipolar usualmente considerada, misma que descansa en el corazón de la comunicación humana a tal grado que uno se ve forzado a decir que, o lo que se está haciendo visible aquí no es (o no sólo es) comunicación humana o que la comunicación humana no es definible por la estructura dual subjetiva que casi universalmente se asume como característica.” (Massumi, 2003:1).

Massumi quiere dar por sentado que la intercepción, codificación y transmisión codificada en un medio lumínico, de un mensaje escrito, dejaría intactas sus características esenciales que le dan su particular naturaleza de herramienta comunicativa. Por supuesto que se rompe el esquema, porque simplemente deja de haber mensaje cuando se desnaturaliza su esencia misma. Sin embargo, el mensaje puede ser leído nuevamente y se restablece la comunicación. ¿Cómo se logra esto? Otorgándole de vuelta sus características originales. Más acertado es su seguimiento de la visibilidad de los caracteres, que originan un ritmo, sin concepto, sin significado, y que está ligado al desarrollo sociocultural e histórico de un idioma, en la frecuencia del uso de sus caracteres. Massumi va más lejos y quiere ver en ello el umbral del nacimiento del lenguaje, una cercanía a lo animal profundo. Sin embargo, este ritmo producido está sólo en función de la frecuencia estadística de la aparición de los caracteres, las letras en el caso del inglés en la instalación, y no en el ritmo característico de un idioma (por ejemplo, en el francés su peculiar ritmo se caracteriza no por la frecuencia particular de aparición de una letra, sino por el continuo acento tónico agudo de sus palabras). Entonces lo que tenemos es tan sólo una entre millones de posibilidades de edificación rítmica, ya que en la obra se parte de una entre millones de distribuciones estadísticas posibles. ¿Cómo se compararía el resultado de ésta elaboración con alguna otra distribución que se le aproxime? ¿Serían distinguibles?

Para Massumi es importante que se enfatice la ruptura con el modo bipolar de comunicación, cuando los mensajes son interceptados por un tercero al que no van dirigidos. Ello sería parte inherente del juego de la comunicación y promueve el establecimiento de modos de relación entre los participantes, remarcando la no-linealidad de aquélla. Esto es importante esta vez, por las razones correctas. No es debido a la codificación antes comentada, sino a la posibilidad de que el evento de la intercepción pueda ocurrir. Aquí sí hay un cuestionamiento: ¿qué se comunica y para quién? Lozano-Hemmer lo plantea amablemente, como un juego abierto que invita a sus participantes a romper con las reglas y a inter-relacionarse mediante el mismo.

Para el crítico de arte Thomas Daniell, el haz de luz sin ningún significado detectable para el observador, al vaciarse su contenido, logra condensar una materialización del aura: «[...] *no era información lo que estaba suspendido en el cielo, sino más como su aura: la sombra de la red informática.*» (Daniell, 2003: 2). De esta manera, cada haz de

luz se ve diferente, tiene un ritmo singular, debido a la singularidad misma del generador del mensaje. El aura lleva de la mano a la autoría, el equivalente del valor de culto mágico, en la modernidad. Las obras de Lozano-Hemmer se caracterizan por trasladar una parte de la autoría al espectador, aunque esto nunca deja de ser problemático:

“Como otros artistas que crecieron con el posmodernismo, solía creer que finalmente nos habíamos liberado de la autoría... ahora argumento que hay decisiones cruciales que se hacen en la creación de una plataforma interactiva que son intensamente personales y que son dirigidas. Las obsesiones de uno, mitos, pesadillas, valores, desviaciones, están claramente reflejadas en la mayoría de mis obras abiertas.” (Daniell, 2003: 2).

Como se había señalado anteriormente en el análisis de *Under scan*, el artista considera que una vez que la plataforma está diseñada, el espectador puede hacer con ella lo que desee. Lo interesante aquí es plantearse, a la luz de los comentarios citados por Daniell, si realmente existe un traslado parcial de la autoría o si más bien se está tan sólo ante una generación de una particular experiencia estética por parte del espectador. Esto es, en el caso de *Suspensión amodal*, las posibilidades de expresión están ya acotadas por el diseño de la plataforma y las variantes posibles de materialización del mensaje están limitadas a ella, por lo que las características expresivas también lo están. Entonces se estaría ante un aura “fuerte” que proviene de la plataforma, pero ante un aura “débil” que proviene del mensaje del espectador. Lo mismo se podría decir de la autoría: una “fuerte” y una “débil”, siendo la característica de “débil”, la limitada diferenciación, inherente a la plataforma, entre cada una de las propuestas del espectador. De esta manera, la participación del público contribuye en muy poco a la autoría, siendo tan sólo el impulsor inicial, el “disparador” de la generación de la instalación. En el caso de esta obra, no existe realmente un traslado de la autoría hacia el espectador.



Imagen 2. Suspensión amodal

Alzado vectorial

Título completo: *Alzado vectorial. Arquitectura relacional 4.*

Exhibición: Inicialmente en la plaza del Zócalo, Ciudad de México. 1999-2000.

Alzado vectorial es una intervención interactiva a gran escala del Zócalo en la ciudad de México que utiliza reflectores controlados remotamente por los participantes mediante *Internet*. Los reflectores, dieciocho, de luz de xenón, fueron colocados en la parte superior de los edificios que rodean al Zócalo, de tal forma que se pudiera maximizar la zona del cielo a cubrir.

Para participar se creó una página en *Internet* que incluía las instrucciones necesarias, una interfase tridimensional para que el participante pueda diseñar la proyección, y video en vivo de la intervención. La elaboración del diseño permitía seleccionar cada haz (o un conjunto de ellos), manipularlo, seleccionar la altura y dirigirlo a un objetivo. Así mismo, se podía simular el desempeño del conjunto, viendo el resultado desde diferente ángulos y pudiendo ser rotado a voluntad. Cuando la intervención estaba lista, el participante enviaba su diseño y se le asignaba su lugar en la fila y se le señalaba cuándo sería exhibido. Se registraban sus datos personales y el diseño pasaba a formar parte de un archivo que documentaba la obra. Se generaba una dirección en *Internet* por cada participante, misma que incluía tres imágenes del diseño, así como sus correspondientes imágenes de la proyección en directo y se le enviaba un correo electrónico, notificándole aquélla. La mayoría de los participantes fueron mexicanos, casi setenta por ciento, y su participación fue fomentada mediante la disponibilidad de estaciones de *Internet* de acceso público en diferentes puntos a lo largo del país, principalmente en librerías y museos.

La intervención se ejecutaba de las seis treinta de la tarde a las seis treinta de la mañana del día siguiente. Cada diseño se proyectaba durante seis a ocho segundos, para permitir así la proyección del siguiente diseño. Estos nunca se repetían. Los haces de luz de las intervenciones podían ser vistos a diez kilómetros a la redonda. La página de *Internet* recibió ochocientos mil visitantes de diferentes partes del mundo. Cada visitante podía elegir la cámara desde la cual observar la intervención en directo. La obra fue encargada

por el CONACULTA para celebrar el fin del milenio. La plataforma de la intervención fue diseñada por aproximadamente mil programadores, diseñadores y técnicos en cuatro países diferentes.

Para Lozano-Hemmer, la obra:

“[...]no tenía la intención de ser un espectáculo catártico del fin de milenio, sino más bien una intervención efímera que tendrá narrativa no-lineal [...] La obra fue propuesta como una ocasión para reflexionar en temas urbanos de interdependencia, desterritorialización y representación colectiva [...] asegurando que los participantes fueran una parte integral del desarrollo de la obra. Alzado vertical intenta establecer nuevas relaciones creadas entre tecnologías de control, ominosos paisajes urbanos y un público local y remoto.” (Lozano-Hemmer, 2008).

La ejecución de la obra en el centro político, histórico y religioso de México evidentemente tiene una carga simbólica. Permite al ciudadano, con la mayoría citada del setenta por ciento de participantes mexicanos, hacer una toma del Zócalo con la finalidad de expresarse y contribuir a erigir, aunque sea temporalmente, una nueva configuración del espacio urbano. Esto es muy importante para Lozano-Hemmer:

“Las ciudades -especialmente ciudades como Tokio- necesitan de más imágenes. Mi concepto es que nuestras ciudades globalizadas están infectadas de la misma imagen. Esta imagen tiene un bien definido propósito comercial, de arriba a abajo. Mi llamada es por una salida radical: ¡más imágenes! Más auto-representaciones, más preguntas, más desestabilización de patrones prevalecientes, más incontrolabilidad, más silencio, más abstracción, más inutilidad” (Daniell, 2003: 3).

Así mismo, es de igual importancia el que mediante la participación abierta, los ciudadanos sientan que recuperan un espacio público y que el mismo es configurado, ya no siguiendo los patrones dictados desde el poder político o el económico conforme a sus particulares intereses, sino siguiendo propuestas más independientes, más personales, más ciudadanas.

Aunque al encargo de la obra como parte de la celebración del fin del milenio tenía el deseo expreso de que partiera de la historia de México, Lozano-Hemmer le da un giro, haciendo de la interactividad un elemento fundamental de la obra. Esto es debido a que desea evitar lo más posible cualquier representación histórica lineal, con sus

consecuentes peligros, a lo que se prestaban para ello el marco establecido, conforme lo comenta en entrevista con el teórico de los medios electrónicos, Geert Lovink:

“Muchos de los actos de celebración del milenio en todo el mundo fueron espectáculos de luz y sonido con una narrativa historicista lineal de momentos o protagonistas “representativos” de la historia. Cada una de esas narrativas debe ser analizada por las llamadas historias “menores” que quedaron excluidas, porque nunca puede haber una representación total, exhaustiva o neutra, y lo que se muestra es siempre el perfil de la clase dominante en ese momento [...] Las clases dominantes han utilizado siempre estas narrativas para homogenizar y controlar lo que es, por el contrario, un tejido social dinámico y complejo.” (Lovink, 2000: 58).

Y es este tejido el que el artista desea que sea incorporado en la elaboración de la obra, ya que presenta la oportunidad de participación de miles de personas, no necesariamente artistas, en un proyecto comunitario.

En este mismo tenor, la historiadora de arte María Fernández (2000) ve en esta instalación una obra que obliga a la reflexión y que es potencialmente subversiva: «Alzado vectorial exige implícitamente una toma de postura ante el Zócalo, la nación mexicana, la tecnología y el gobierno mexicano.» (Fernández 2000: 153). Considera que la obra abre las puertas a la imaginación, la cual en su propia naturaleza es subversiva y cuestiona la baja politización de los comentarios hechos por los participantes-creadores en el espacio asignado a cada diseño en la página de *Internet*. Fernández llega aún más lejos, a dotar a la obra con posibilidades de generación de utopías: «A diferencia del Ángel de la Historia de Benjamin, el ángel de Alzado Vectorial ve múltiples futuros y cree aún en utopías. Reconoce que la muerte de las utopías es la muerte de futuros alternativos.» (Fernández 2000: 160). Cabría preguntarse si la visión de Fernández no es demasiado optimista. Se sabe bien lo que representa el Zócalo para los mexicanos; sin embargo, la obra invita a realizar una escultura lumínica. Entre ambas cosas existe una distancia muy grande. La obra no cuestiona en ningún momento el estatus político o social de México. De hecho, para realizarse contó con el beneplácito y apoyo de las principales instituciones gubernamentales, culturales y empresariales del país. Es un megaproyecto que propone una transformación del espacio urbano, pero una transformación no perenne. Sí da lugar a la reflexión, pero no inaugura ninguna utopía, es decir, no se crea un conjunto de visiones que puedan guiar un hacer o un pensar. Quizás la única utopía existente aquí sea la de confiar

en que el arte pueda todavía generar utopías, si es que en algún momento lo hizo. La obra de arte contemporánea tiende a asumir un papel protagonista en cuanto a encarar, resistir, los embates del *status quo*, pero nada más. Es como el Ángel de la Historia de Benjamin, aunque esta vez lúcido, mirando hacia delante, pero también inerme y siendo arrastrado igualmente.

Con respecto a la baja politización que señala Fernández, sería algo relativamente esperado, si se parte de que en la obra se establecen relaciones de conectividad más que de colectividad, siguiendo los conceptos que maneja Andreas Broeckmann (2000):

“Mientras que lo colectivo viene idealmente determinado por una relación empática e intencional entre diferentes actores, lo conectivo se produce en cualquier tipo de relación maquinal y es, por tanto, más versátil, más abierta, basada en la heterogeneidad de sus componentes o miembros.” (Broeckmann 2000: 177).

Es decir, acude a la obra quien puede acceder materialmente (o maquinalmente) y ello no implica una necesaria coincidencia en los participantes en cuanto a pensamiento político o de algún otro tipo. En ello radica la limitación de la obra en cuanto a generadora de alguna acción política específica, tal y como lo desea Fernández. Pero ésta no es la intención que busca Lozano-Hemmer, conforme a las citas registradas líneas arriba acerca de esta obra. Al respecto, vienen al caso los comentarios del teórico Brian Massumi acerca de la *Arquitectura relacional*:

“O podría considerarse una práctica regulada de una política artística diferente: una que no ve que su función sea inculcar una sensibilización o un análisis especial que haga necesarias o inevitables determinadas acciones de continuación [...] El rol de la arquitectura relacional no es rígidamente inculcador, ni siquiera vagamente instructivo.” (Massumi 2000: 197).

Lozano-Hemmer hereda el escepticismo posmoderno con respecto a las visiones totalizadoras, destacando la heterogeneidad como valor:

“Yo creo que en nombre de la colectividad hemos visto trabajo verdaderamente descorazonador. En cambio sí me gusta la idea de lo conectivo, una palabra mucho menos problemática porque junta realidades, sin un planteamiento programado con antelación, y lo interesante es que no las convierte en una homogeneidad.” (Barrios, 2007: 136).

Sin embargo, esto plantea una paradoja. Se desea crear una obra que asuma una actitud de resistencia ante el *status quo*, pero se rechaza la colectividad, la acción concreta. No obstante, se podría pensar que ello está más allá del ámbito de la obra de arte y queda la pregunta abierta, a intentar ser contestada en la parte final del presente trabajo.

Para el artista y autor español Daniel Canogar (2000), la obra permite realizar una prometedora simbiosis entre dos entidades que se suelen oponer, por un lado la virtualización de la experiencia y el aislamiento físico por las cuales muchas veces se critica a *Internet* y, por el otro, la convivencia de las personas en los espacios públicos:

“Alzado vectorial subsana esta desertización del espacio público, solapando el ciberespacio sobre el espacio urbano. Al yuxtaponer uno sobre otro, ambos quedan descritos no como lugares que compiten, sino que se complementan, consiguiendo un modelo híbrido de enorme potencial político, cultural y estético.” (Canogar 2000: 93).

Sin duda esto representa una contribución de la obra de Lozano-Hemmer en la inauguración de nuevos territorios.



Imagen 3. Alzado vectorial

Homografías

Título completo: *Homografías. Subescultura 7.*

Exhibición: Bienal de Sydney 2006. Art Gallery of New South Wales.

Esta obra es una instalación interactiva constituida por 144 lámparas fluorescentes, colgadas en el techo de la entrada de la galería, mismas que rotan y se orientan en función de la posición en que se encuentran los visitantes de la sala. Siete sistemas de vigilancia detectan las ubicaciones de los espectadores y, a partir de ellas, controlan el movimiento de las lámparas. Conforme los espectadores caminan por la sala, las lámparas van cambiando de posición, generando diversas estructuras lumínicas sobre la superficie de 500 metros cuadrados. La presencia de una sola persona genera una especie de campo magnético de influencia en el arreglo de la luz y conforme aquélla se mueve bajo la instalación, el campo también lo hace. Cuando dos o más personas están presentes, el sistema genera corredores de luz entre ellas. Conforme aumenta el número de espectadores, su interacción genera un campo de configuraciones lumínicas complejas, que busca contrastar con el diseño modernista del edificio. Después de algunos minutos, el sistema de luces hace un intermedio y se reconfigura en un arreglo ortogonal aleatorio. En las paredes de la galería están colocadas pantallas de plasma que muestran el mecanismo de ubicación de las personas por medio del sistema de cámaras e información de datos de su posición.

Lozano-Hemmer inventa los términos que engloban a sus obras, porque no desea que sean clasificadas en términos ya existentes. Esto es parte de su constante rechazo a todo encasillamiento tanto de su obra como de los resultados potenciales de la misma. *Homografías* es parte de la serie de «*subesculturas*», para la cual no tienen una definición establecida, como en el caso de *Arquitectura relacional*, pero hace un acercamiento:

“[...] creo que tiene que ver con la idea de matrices de contagio. Todas las instalaciones constan de dos o más entidades robóticas o virtuales que están interconectadas. Las reglas de comportamiento de estas entidades son relativamente sencillas, pero siempre dependen de y están influenciadas por el estado de las entidades vecinas o de inputs como puede ser la vigilancia al observador [...] De esta forma, se logra tener un comportamiento global emergente e impredecible, donde se ven turbulencias y otros fenómenos que son fruto de los procesos no-lineales. (Barrios, 2007: 137).

El movimiento, al azar o en una dirección voluntaria, es aquí el motor conductor de la configuración del juego de luces. Sin embargo, aun cuando el participante se mueva voluntariamente, no va a poder determinar la configuración de la instalación, dado que ésta dependerá de su interrelación con el movimiento del resto de los participantes. Así, la obra establece una metáfora en la cual se establece que las características de una sociedad no dependen de una sola persona, o de un grupo aislado de gente, sino que serán el resultado de cómo se relacionan entre sí los ciudadanos. No obstante, el resultado final de la escultura puede parecer caótico. Las lámparas se acomodan en formaciones cuya complejidad ocasiona que sea muy difícil encontrar un patrón geométrico reconocible. Cuando la instalación se alinea ortogonalmente, se regresa a un orden geométrico identificable, sugiriendo que dicho orden es algo utópico, algo que ocurre sólo cuando no existe la presencia del ser humano. De esta forma, el arreglo ortogonal idealizado contribuye a remarcar el efecto que se origina con la presencia de la convivencia, la complejidad de vivir en sociedad. Si se presenta en la sala una sola persona, puede, en mayor o menor medida, establecer patrones sencillos de luz. Cuando dos personas participan, se establece un diálogo entre sus posiciones y se crean puentes de luz que los unen. Sin embargo, las cosas se complican conforme arriba más gente, generando los patrones citados. Entonces se puede leer la obra alegóricamente. No existen sociedades perfectas, idílicas, como en los arreglos ortogonales. La vida social trae aparejada una dificultad insoluble en sí misma, ya está en su naturaleza. Por mucho que se intenten acomodar las personas, no van a poder conseguir el arreglo ortogonal, es decir, las utopías no se logran. Más vale acostumbrarse a vivir en sociedades heterogéneas y se acepten que las cosas son así, abandonando todo deseo de homogenización, sabiendo que los otros serán diferentes por derecho propio.



Imagen 4. *Homografías*

Frecuencia y volumen

Título completo: *Frecuencia y volumen. Arquitectura relacional 9.*

Exhibición: Inicialmente en Laboratorio Arte Alameda, México. 2003.

Esta obra es una instalación interactiva que permite al participante sintonizar una señal de radio frecuencia y escucharla, a partir de su sombra. Ésta es proyectada en una pantalla, donde un sistema computacional la ubica en cuanto a su posición y altura y establece las características de la señal a ser escuchada, mediante un escáner de radiofrecuencias. La posición, a lo ancho de la pantalla, determina la radio frecuencia que se sintoniza; la altura, el volumen. Las radiofrecuencias cubren un espectro que va de 150 kHz a 1.5GHz, el cual abarca señales de la policía, radio taxis, estaciones de radio y televisión, localizadores, onda corta, etc. En la pantalla se proyecta la radiofrecuencia capturada junto con una descripción de la misma, pudiendo ser escuchadas hasta 16 diferentes al mismo tiempo, mismas que conforman un marco sonoro que constituye una escultura de sonido en continua reconfiguración y movimiento, generando una experiencia lúdica en el participante.

Lozano Hemmer establece el objetivo de la obra como: «*Una herramienta táctica para la visualización pública del control de tráfico de ondas radiales*» (Lozano-Hemmer 2008). A diferencia de otras obras, en las cuales presenta una crítica que parte de condiciones que pueden ser partícipes diversas sociedades contemporáneas, ésta tiene una clara y particular inspiración política. El proyecto nace, conforme lo describe el autor (Lozano-Hemmer, 2007a), como respuesta a la campaña, en 2003, del gobierno mexicano para intentar cerrar las estaciones de radio comunitarias marginales e independientes, principalmente las indígenas en el sur del país. Entonces, la obra quiere hacer patente, visible, quién tiene acceso a estos medios, quién controla el espectro, los cuales vienen siendo el gobierno y las grandes corporaciones, conforme lo indica el artista. Igualmente concede que la obra no ofrece soluciones al problema señalado. De esta forma, la instalación pierde fuerza en el sentido buscado de su politización original, ya que muestra quiénes son los dueños del espectro radial, pero no hace énfasis en lo que está pasando con

las estaciones radiales independientes: si bien no están presentes en la obra, no se remarca que existen y que están en peligro. Aunado a esto, la fuente de inspiración termina por diluirse dentro del carácter lúdico de la obra.

Por otro lado, en entrevista con Barrios (2007), el artista establece que busca hacer patente, visualmente, la coexistencia de realidades múltiples y su presencia simultánea con el sujeto: *«El mensaje es que el sujeto y la tecnología son inseparables, ocupan el mismo espacio, no se trata de intrusiones sino de campos de co-presencia»* (Barrios 2007: 139). La obra acierta al señalar la presencia inevitable de la tecnología en la actualidad, aun cuando sea invisible como en el caso de las ondas radiales. Al materializarse, queda revelado este hecho; si bien, a este particular respecto, la obra toma una postura neutral.

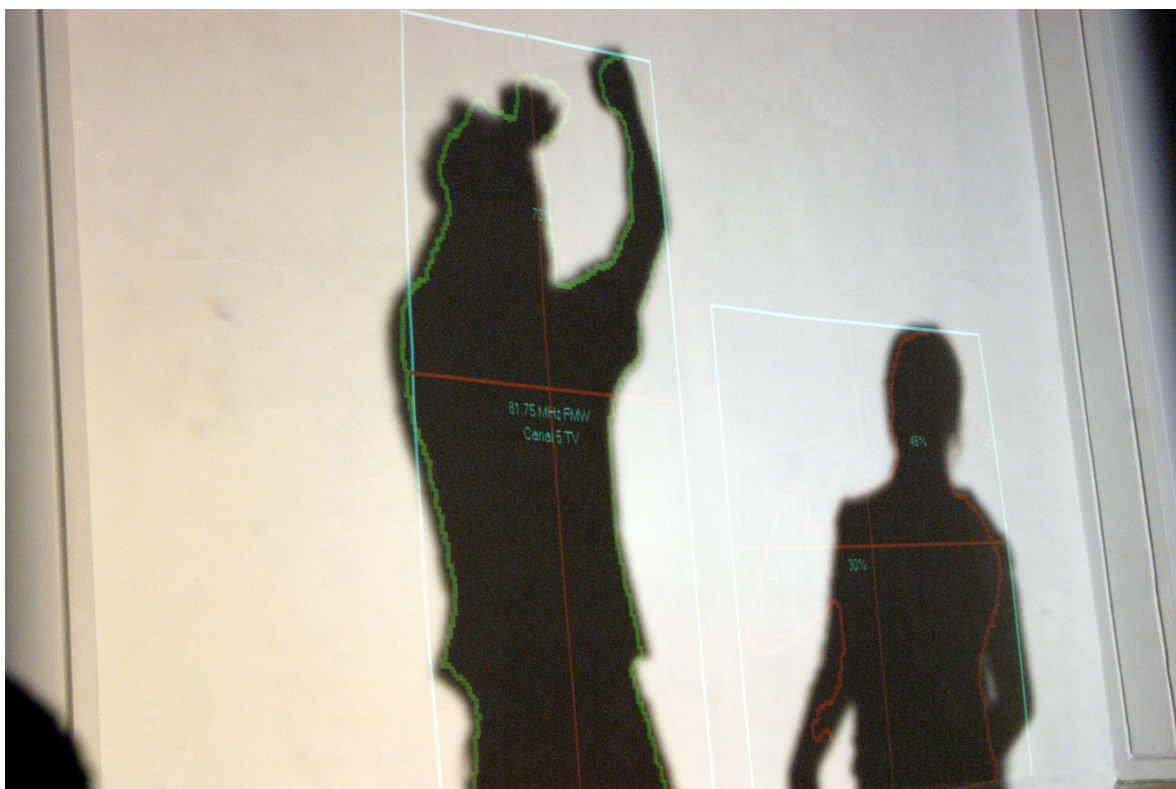


Imagen 5. Frecuencia y volumen

Body movies

Título completo: *Bodie Movies. Arquitectura relacional No. 6*

Exhibición: Inicialmente en Schouwburg square, Rotterdam. Del 31 de agosto al 23 de septiembre de 2001.

Esta obra es una instalación interactiva que busca transformar la plaza donde tiene lugar, misma que está rodeada por edificios de uso comercial con publicidad monumental. En las paredes del cine Pathé, con dimensiones de 19 metros de largo por 22 de altura, son proyectados retratos gigantes, a partir de cerca de mil que fueron tomados en las calles de las ciudades de Rotterdam, Madrid, México y Montreal. Los retratos no son visibles inmediatamente, debido a que están ocultos bajo la luz de dos potentes proyectores con lámparas de xenón de 7,000 watts cada uno, colocados a nivel del piso. Cuando el espectador camina frente a los proyectores, su sombra proyectada en la fachada del cine revela los retratos. La sombra puede hacerse crecer o disminuir, a gusto del participante, conforme se acerca o aleja de la fuente de luz. Un sistema de seguimiento por computadora registra cuando el total del conjunto de los retratos proyectados ha sido revelado y entonces se proyecta otro conjunto. Al igual que en otras obras, el mecanismo de funcionamiento de la instalación es revelado al espectador, mediante una imagen proyectada a un lado de la fachada del cine.

Lozano-Hemmer (2008) documenta como fuente parcial de inspiración la obra del artista barroco holandés Samuel van Hoogstraten. Este artista realizó investigaciones en torno a la ilusión de la percepción mediante el *trompe-l'oeil* y la anamorfosis, pero particularmente realizó un grabado, *El baile de sombras* (1675), mismo que muestra la proyección de sombras gigantes de los protagonistas en la pared.

La instalación buscaba, al igual que en otras *Arquitecturas relacionales*, romper con la recepción “normal” que tiene la gente de una edificación arquitectónica existente. La obra permite que los espectadores se relacionen lúdicamente entre sí, jugando con sus sombras, a partir de la disparidad de tamaños entre ellas. Se establece una comunicación efectiva entre los participantes, aun cuando pudieran no conocerse, logrando establecer una

atmósfera carnavalesca. La plaza quede re-establecida como un lugar de reunión y convivencia. Los juegos escogidos por los espectadores van de lo plenamente lúdico, como la sombra grande que hace hilarantemente botar como un balón a una sombra chica, a los juegos donde una sombra más poderosa somete a otra. Así, la sombra mayor golpea, manipula, aplasta a la menor. En otras palabras, se establece las condiciones de un juego, pero muchos de los juegos establecidos no hacen sino repetir patrones condenables de dominio y violencia presentes en la sociedad. Por otro lado, los retratos proyectados difícilmente juegan un papel importante, o al menos es así en las imágenes capturadas en el video testimonial de Rotterdam (Lozano-Hemmer 2008). Aun cuando los espectadores llegan a jugar un poco con los retratos, pareciera que el espectáculo mayor es el mero juego de sombras e interrelaciones con los demás participantes, aunque claro, siendo esto último un logro de la obra y algo buscado por Lozano-Hemmer:

“No quiero desarrollar instalaciones que están hechas ex profeso para un espacio (site-specific) sino que apuesto por la especificidad de las nuevas relaciones temporales que surgen de la situación artificial, lo llamo en inglés relationship-specific.” (Barrios 2007: 135).

Sin duda, Lozano-Hemmer asimiló la parte parcialmente fallida de los retratos e hizo una corrección, dotándolos de movimiento y por lo tanto de una posibilidad de mayor interacción, en la instalación *Under scan*, en 2005.



Imagen 6. Body Movies

Almacén de corazonadas

Título completo: *Almacén de corazonadas / Pulse room*

Exhibición: Inicialmente en Plataforma 06, Puebla, México. 2006.

La obra es una instalación interactiva en una bodega, con cien focos transparentes de 300 vatios colgados del techo a una altura de tres metros, distribuidos homogéneamente. Inicialmente, la bodega está en penumbras. A la entrada está un dispositivo, el cual el participante ase con ambas manos, de tal forma que se registra su ritmo cardiaco exacto. Una vez hecho este registro, se manda una señal al primer foco, el cual comienza a emitir luz a un ritmo igual al del corazón del participante. Lo mismo ocurrirá con un segundo participante, y cuando su ritmo es registrado, se apaga el primer foco por unos segundos. El ritmo del foco del primer participante se transfiere al segundo foco, quedando el primer foco con el ritmo del segundo participante. El proceso continúa hasta que los cien focos están centelleando, conservándose los registros de los últimos cien participantes.

Lozano-Hemmer (2008) establece como fuente de inspiración la película *Macario*³² de Roberto Gavaldón, donde el protagonista alucina viendo velas en lugar de personas, dentro de una cueva. Así mismo, refiere a la música de autores como Nancarrow³³, Reich³⁴ y Branca³⁵ y a la postulación de Wiener³⁶ de la teoría cibernética en el Instituto Nacional de Cardiología en la ciudad de México.

La obra puede ser analizada en dos niveles. El primero tiene que ver con la participación activa del espectador en la generación de la pieza. En una especie de transmigración alquímica, el pulso vital del participante es transferido a los focos, pasando a

³² *Macario* (1959). Director: Roberto Gavaldón. Argumento: B. Traven sobre una historia de los hermanos Grimm. Adaptación: R. Gavaldón y Emilio Carballido. Fotografía: Gabriel Figueroa.

³³ El innovador músico de origen estadounidense, nacionalizado mexicano, Conlon Nancarrow (1912-1997), escribió piezas para ser ejecutadas por el *piano mecánico*, el cual superaba en mucho la habilidad de ejecución de cualquier ser humano.

³⁴ Steve Reich, el compositor estadounidense quien es considerado pionero y uno de los más brillantes representantes del minimalismo musical.

³⁵ Probablemente se refiera al estadounidense Glenn Branca, compositor vanguardista y ejecutante de guitarra.

³⁶ El matemático estadounidense Norbert Wiener (1894-1964), pionero en el estudio de los procesos estocásticos, es considerado como el padre de la cibernética.

formar parte de la obra. La sala se llena de un rítmico titileo de vida, de vida extirpada y sostenida artificialmente. No deja, por momentos, de perderse un poco el carácter lúdico, transformándose la instalación en un macabro baile de muertos vivientes entre penumbras. Es como si, gracias a la tecnología, pudieran perpetuarse los restos donde alguna vez existió algo humano. De esta manera, en una oscura metáfora, la obra parece cantar a las glorias de la tecnología, capaces de lograr cualquier cosa, mediante un canto fúnebre de derrota de lo humano, de la carnalidad, del cuerpo, como si ya no fueran necesarios. Con respecto a la relación entre la cibernética y lo humano en el arte, Juanes hace el siguiente comentario:

“Creo que lo excluido debe volver por sus fueros: donde se habla de desmaterialización cabría hablar de rematerialización, o sea, de reinserción en el territorio del arte de la carne frágil y mortal y de alteridad de la naturaleza; sigo pensando que lejos de proclamar la obsolescencia de la vida terrenal debe vindicársela otorgándole al deseo y a la imaginación la figura de un destino plasmado de múltiples maneras, entre ella -¿qué lo impide?-, la poética formal de la tecnoplástica.” (Juanes 2002: 85).

Lozano-Hemmer desmaterializa y transforma, extirpa y reimplanta, en una operación simbólica, una parte de la naturaleza humana. La obra es una especie de nostálgico homenaje vital, al mismo tiempo que también deja abierta la cuestión de si es posible lograr una reducción maquinista que muestre que tan sólo el hombre es un mecanismo. Una vez más, Lozano-Hemmer busca también darle la vuelta a la tecnología, para realizar su crítica o para abrir otras posibilidades estéticas:

“A project like Pulse room in the end is concerned not so much with the individual heartbeat and the idea of this intimacy, of this kind of spirituality, but rather, or, in addition to that, is more the un-assemble of all of these memories of heartbeats that, that have taken place. And I think in our age of Patriot Act and homeland security where biometrics are seen as, you know, a different way to so call, control, our, our, (sic) you know, sort of what is terror(ism?) and what not. It is very important to missuse the technologies of biometrics in ways that are a little bit more, more, critical or more, more, poetic or what have you. So, I specialize a lot in taking certain technologies and displacing their, their (sic) use to so that, so that people can think about the, the (sic) sort of quotidian environment in a different way.” (Lozano-Hemmer 2007a).

El docente y teórico Victor Stoichita tiene una visión igualmente optimista. Para él, cuando se utiliza un entramado tecnológico se da pie a que surjan nuevas experiencias positivas:

“[...] lo que el escondido demiurgo crea es una red técnica, mágica y poética a la vez [...] al tiempo que solicita de nosotros, hombres y mujeres de la era técnica y de la informática, activar el medio fundamental, del que felizmente disponemos aún: el brote de la poesía que anida nuestro interior.” (Stoichita, 2007:125).

La obra resulta poética también en su sentido formal: los focos titilando son una metáfora del corazón. Sin embargo, tal y como se puede ver en la instalación, pudiera no ser poesía lo que habita al hombre, sino un mecanismo natural que puede ser reproducido en alguna de sus características, como el ritmo. La obra remite a *Suspensión amodal*, en el sentido de plasmar visualmente los ritmos de lo humano, como aquélla hacía con el lenguaje. Las conclusiones respecto al ritmo que se hicieron en dicha obra aplican igualmente para ésta.

En el segundo nivel apreciaríamos la obra en cuanto a sus virtudes puramente estéticas. En efecto, la instalación en sí proporciona una serie de sencillos y hermosos juegos rítmicos que remarcan bien la influencia señalada por el autor con respecto al minimalismo musical. El video testimonial de la instalación (Lozano-Hemmer 2008) está acompañado por la obra de Steve Reich, *Music for 18 musicians*³⁷, la cual resulta ser perfecta para este propósito, acoplándose música e imagen en todo momento. Pero aun en la ausencia de la música, la obra está dotada de un encantador juego minimalista de luces, titileos y penumbras, originado en la pequeña variación rítmica cardíaca que existe de persona a persona y por lo mismo emparentándose con los modos de la música minimalista, generando atmósferas diversas a partir de elementos sencillos, originando una obra cuyas máximas virtudes estéticas descansan en su ritmo musical.

³⁷ La obra fue estrenada en 1976. La grabación original, realizada por el Steve Reich Ensemble, se encuentra disponible en Emc records, en su relanzamiento en el año 2000.



Imagen 7. Almacén de Corazonadas

Público subtitulado

Título completo: *Público subtitulado/ Subtitled Public*

Exhibición: Inicialmente en Dataspace, Madrid. 2005.

La obra es una instalación que se desarrolla en una sala vacía, en penumbras. Cuando el espectador entra, es detectado por un sistema de vigilancia por computadora y le es asignado un verbo conjugado en tercera persona. El verbo se le proyecta en el cuerpo, a la manera de un subtítulo. Los verbos son elegidos aleatoriamente. La proyección acompaña al participante todo el tiempo en su movimiento por la sala; para deshacerse del verbo asignado, es necesario tocar a otra persona, momento en el cual los verbos son intercambiados entre ellas. La obra es realizada con la ayuda de cuatro computadoras, cuatro cámaras, cuatro proyectores y veinte sistemas de iluminación con luz infrarroja. Tal y como acontece con la mayoría de sus obras, los mecanismos que la hacen posible son revelados. En este caso, cada tres minutos se revela el sistema de vigilancia.

Público subtitulado, junto con su obra de 1993, *Tensión superficial*, son las instalaciones de Lozano-Hemmer que presentan de la manera más clara y directa la intromisión de los mecanismos de vigilancia computarizados en el ámbito privado de los ciudadanos. Si en *Tensión superficial*, como se verá más adelante, el mecanismo es un gigantesco ojo panóptico que sigue al espectador en todo momento, en *Público subtitulado* la vigilancia se torna en algo más amenazante, pues no sólo continúa siguiéndolo en su deambular por la sala, sino que también le asigna una etiqueta visible. Esta marca es la asignación al azar un verbo en tercera persona: la acción no es tan agresiva como pudiera llegar a ser, como sería en el caso del uso de adjetivos calificativos injuriosos, por ejemplo. Y qué mejor si fueran adjetivos que pudieran relacionarse con los rasgos étnicos del participante. Si así hubiera sido el caso, la obra haría todavía más patente el riesgo de dotar de autonomía a los sistemas de vigilancia computarizados, mismos que no harían (¿o

hacen?) otra cosa que etiquetar a la gente siguiendo patrones sesgados previamente establecidos, ignorando la naturaleza individual de cada quién³⁸.

Regresando al verbo asignado, es interesante comentar que mientras Lozano-Hemmer documenta el verbo como conjugado en tercera persona del indicativo en presente, no podemos olvidar que en el español casi siempre aquella conjugación es equivalente al modo imperativo en segunda persona. Esto establece un juego en que el participante recibe algo así como una orden cuando él mismo lee su subtítulo y una clasificación, un marcado, cuando los otros participantes lo leen en aquél. Según sea el verbo asignado, la experiencia puede ser incómoda o no. Esto depende del azar, el cual substituye a los patrones sesgados mencionados anteriormente, para ridiculizarlos hasta el extremo:

“El uso del azar en esta pieza tiene un componente muy importante de ironía. Aquí está un despliegue de tecnología de vigilancia que detecta al público con gran precisión; el sistema pretende tener la capacidad de identificar estados de ánimo, gestos, deseos y acciones pero al final el azar lo lleva al absurdo.” (Barrios, 2007:141).

De esta manera, logra establecer que todo intento por clasificar a las personas, negando su estricta y valiosa individualidad, basándose o no en sus atributos físicos, es por sí mismo un evento absurdo y está condenado al fracaso.

Con respecto a la recepción de la obra por los participantes, como se señalaba antes, puede ser algo incómodo: «Público subtítulo *invade el espacio neutral y personal de contemplación que supuestamente existe en los museos, puntualizando el carácter violento y asimétrico de la observación*» (Lozano-Hemmer, 2007c:91). Así, de la nada, el sujeto es ubicado, marcado y perseguido por la instalación. El participante tiene que sufrir esta experiencia que parece referir a una distopía por ocurrir, en un tiempo no muy lejano. Lozano-Hemmer desea que el participante se rebele y luche contra esta imposición: «*Lo que quiero es agitar esos valores y crear algo disfuncional, un momento de resistencia, de rechazo a esos mantras preconcebidos.*» (Lozano-Hemmer, 2007c:141). El sujeto está atrapado y sólo existe una escapatoria posible: la única manera de deshacerse de un subtítulo es por medio del contacto físico con otra persona. De esta manera, se genera una

³⁸ Así, por poner un ejemplo de actualidad, una persona cualquiera pudiera ser señalada como sospechosa de actividades terroristas, sin que tuviera nada que ver con ello e inclusive estar decididamente en contra de dichas actividades.

metáfora. En la lucha contra las imposiciones que afectan el libre discurrir y cualquier otro derecho, ya sea mediante estos sistemas de vigilancia o cualquier otro sistema, es necesario buscar a los demás, convivir y luchar junto con los otros.



Imagen 8. Público subtitulado

Caguamas sinápticas

Título completo: *Caguamas sinápticas. Subescultura 4.*

Exhibición: Galería OMR, México. 2004.

La obra es una escultura cinética, consistente en treinta botellas de cerveza tamaño caguama³⁹ acostadas, fijadas en una mesa de cantina. Las botellas giran continuamente sobre la mesa, siguiendo algoritmos matemáticos que simulan las conexiones neuronales del cerebro. Cada tres minutos las botellas suspenden sus movimientos y retoman un arreglo ortogonal, para que el algoritmo, a partir de nuevas condiciones iniciales dadas, comience con otra serie de iteraciones que permitan la generación de nuevos patrones de movimiento, diferentes a los anteriores.

La obra es indiscutiblemente lúdica, desde la selección misma de los materiales. Si bien Lozano-Hemmer llega a poetizar acerca de las intenciones perseguidas: «*Se trata de una escultura cinética que intenta, de forma primitiva e irónica, que estas botellas materialicen las matemáticas del recuerdo.*» (Lozano-Hemmer, 2008). Atenerse únicamente a ello, limitaría la obra. Es decir, esta materialización de un algoritmo matemático cualquiera poco aportaría. Se vive rodeado de materializaciones de modelos matemáticos, desde las imágenes diarias del pronóstico del tiempo hasta la hoja del procesador de palabras en una computadora. En la plática que realiza Lozano-Hemmer en la Tate Gallery, amplía el efecto buscado con esta obra:

“[...] cellular automatism, which is, yeah, one more type of mathematics that allows for your kinetic sculpture to not be repeatable, to not be reproducible, to not have a repeated motion or a pre-programmed motion or a random motion. I am very much against random motion.” (Lozano-Hemmer, 2007a).

De esta manera, la escultura encarna la multiplicidad e infinitud de posibilidades formales, única e irrepetible, autogestionada e imprevisible, no está bajo el control de su creador. Más que nunca, desaparece el autor. A diferencia de la mayoría de las obras de Lozano-Hemmer, desaparece el espectador como participante en la constitución de la obra.

³⁹ La cual tiene una capacidad aproximada de un litro.

Entonces cabría preguntarse qué es lo que permanece. La intención de Lozano-Hemmer es poner de manifiesto los procesos matemáticos complejos que forman parte de la vida, pero que resultan inaccesibles en la cotidianeidad en razón de su misma complejidad. De esta forma, el ser humano está regido por procesos que escapan a su entendimiento básico, al sentido común. Procesos no lineales, algoritmos recursivos, teoría del caos, geometría fractal. Sin embargo, como bien señala Juanes, los resultados de estas matemáticas se emparentan con postulados que el arte ha establecido previamente:

“Aquí, al igual que en el arte radical, se parte de la entraña de lo cualitativo y lo que ello conlleva: el azar, la incertidumbre, el desorden y la inestabilidad, lo aleatorio y lo irregular. Figura del saber que al separar el espacio profano (contingencia del caosmos) del espacio de Dios (absoluto, substraído a la contingencia), toma distancia respecto a la causalidad, la objetividad y el determinismo. La complejidad de la physis y el desorden creativo vuelven a cobrar vida.” (Juanes, 2002: 84).

En un salto malabárico, Lozano-Hemmer reincorpora al arte algo con lo que el arte mismo ha contado en muchos casos.

Celebra el poder acotar la intervención del sujeto: «*Estas matemáticas rompen el humanismo, afortunadamente, nos permiten a los artistas diseñar obras que nos desobedezcan (y a los críticos).*» (Barrios, 2007:139). El problema aquí surge de fundamentar la presencia de la incertidumbre en el mundo en la ciencia misma; al fin y al cabo, los fenómenos que parecen azarosos en primer lugar, tienen de alguna manera una fundamentación matemática también.

Esto problema resulta sumamente interesante, ya que de un modo u otro, el resultado tendría la posibilidad de tener un fundamento, aunque no lo fuera en apariencia: el Dios determinista es suplantado por el Dios de las matemáticas de la incertidumbre. Aquí podría existir una limitación de esta obra: sólo sería la constatación formal de un hecho matemático. Sin embargo, la creación que escapa de las manos del artista plantea un buen problema para al arte. La pregunta que queda sin responder es en qué medida la incertidumbre matemática tiene su correspondencia con las incertidumbres de la vida. Están correlacionadas, pero la una no rige a la otra. No obstante, la obra tiene un gran valor en cuanto al uso de las matemáticas que contribuyen a desafiar al sentido común y que

permiten que la obra se genera como una indeterminación, aparente, como se ha visto, pero que cuestiona finalmente la autoría y las visiones unidireccionales del artista.



Imagen 9. Caguamas sinápticas

Emperadores desplazados

Título completo: *Emperadores desplazados. Arquitectura relacional 2.*

Exhibición: Festival Ars Electronica de Linz 1997, en el castillo Habsburgo.

La obra recurre a dos entidades de la historia que ligan a México y Austria: el Emperador Maximiliano de Habsburgo y el penacho atribuido a Moctezuma, en posesión de Austria y considerado como bien cultural de ese país. Sobre la fachada del castillo Habsburgo, 60 metros de largo por 35 de altura, se proyecta en cada habitación, mediante un potente proyector de 7000 watts, una imagen correspondiente al interior de otra habitación del Castillo de Chapultepec, conforme al acondicionamiento que de él hizo Maximiliano cuando lo habitó. El acondicionamiento buscaba hacer recordar al castillo de Maximiliano en Trieste, el cual a su vez quería recordar al castillo de los Habsburgo en Austria. Las imágenes no se pueden ver inmediatamente, sino que son reveladas cuando una mano gigante es proyectada sobre alguna de las habitaciones. La mano es generada por un participante de entre el público reunido, mediante un dispositivo que se le coloca en el brazo, con ayuda de la interfaz «*arquitacto*», diseñada *ex profeso* para la instalación. Una vez que el participante apunta a alguna de las habitaciones, la mano se proyecta mediante luces controladas por un robot, en una escala equivalente a la habitación y la imagen correspondiente es revelada, una a la vez, acompañada por música de un compositor de los tiempos de Maximiliano. La mano, con la palma abierta hacia el espectador, imita al saludo nazi.

Por otro lado, se sitúa una tienda de recuerdos mexicanos. Cada uno de los artículos ofrecidos son una especie de bienes culturales baratos: máscaras de luchadores, pirámides de plástico, sombreros de terciopelo, etc., listos para ser vendidos. En la tienda está colocado el letrero que usan en Austria para señalar los edificios que son bienes culturales. Ahí mismo, se puede pagar el equivalente a un dólar para oprimir un botón que interrumpe la instalación en la fachada y proyecta en su lugar el penacho de Moctezuma, acompañado por música mexicana de banda. El penacho proyectará el letrero de bien cultural sobre la persona que controla la mano, marcándola. Cuando el penacho desaparece,

se proyecta un desfile de imágenes de joyas de los Habsburgo, acompañada por *Oración caribe*, cantada por Toña la Negra⁴⁰.

Lozano-Hemmer afirma en el video testimonial de la obra (Lozano-Hemmer, 2008), que ésta sugiere que Austria pudiera ceder algunas de las joyas mencionadas a México, en una especie de trueque por el penacho, para que éste pase a ser parte legítima de la identidad cultural austriaca. En el mismo tono que este comentario, la instalación lúdicamente, en un juego de ironías, plantea hacer un cuestionamiento al significado de la identidad cultural/nacional. Resulta problemático e igualmente irónico que Austria considere un bien cultural un objeto que se ha establecido como parte simbólica de la identidad mexicana. Es bien sabido que por años México ha solicitado su devolución, sin éxito, siendo el otorgamiento de estatus de bien cultural al penacho el punto final de la discusión para Austria. La primera parte de la instalación, con las imágenes del Castillo de Chapultepec, refieren a su acondicionamiento arquitectónico y de mobiliario hecho por Maximiliano, siguiendo sus propias pautas culturales, austriacas, y que irónicamente, es considerado patrimonio cultural mexicano. Sería interesante que Austria hiciera un reclamo a su vez. Por otro lado, se ofrecen a la venta baratijas que aluden a otros tantos símbolos culturales mexicanos, desacralizándolos. Así, se cuestiona la pertinencia de la identidad, dónde es que radica realmente, porque no puede ser que sea reducida exclusivamente a una pieza determinada. Lozano-Hemmer dirige su crítica a la hipostatización de la identidad cultural, así como a su petrificación en el tiempo, cuando, aunque no sea visible al primer momento, la identidad está en continua edificación: «Emperadores desplazados *parte de la suposición de que la propiedad cultural es en realidad pobreza cultural y apoya la idea de abogar por la perpetración de la cultura en lugar de su preservación vampírica.*» (Lozano-Hemmer, 2007c: 61). Otra observación irónica que contribuye al respecto, se da en la mano, que como se señaló, imitaba conscientemente el saludo del nazismo. María Fernández (2000), comenta que el castillo Habsburgo había sido elegido por Hitler para su jubilación. Todo esto bien podría ser parte de la historia de la identidad austriaca, algo que resultará chocante para los austriacos, pero

⁴⁰ Cantante popular mexicana (1912-1982), destacada por sus interpretaciones del compositor mexicano Agustín Lara. La discografía de Toña la Negra abarca más de setenta grabaciones. Una recopilación de sus mejores interpretaciones se puede encontrar el álbum *Lo Mejor de lo mejor* (1999) en RCA International.

que forma parte de su historia y se desea excluir conscientemente. Si la identidad fuera algo inamovible, tendría que ser forzosamente incluida. O visto de otro modo, está y no está presente. Ello sirve para remarcar la complejidad de la construcción de la identidad. En la instalación, Lozano-Hemmer juega con ello mediante las líneas que unen a los dos países implicados. Fernández hace hincapié en esto:

“[...]la historia de los Habsburgo ya no es sólo europea. Las historias de México y Austria se entretajan en la herencia cultural común. Lo que puede hacer dudar al participante/observador sobre la supuesta pureza de las identidades culturales y étnicas.” (Fernández, 2000: 138).⁴¹

⁴¹ Un ejemplo de esta situación se da con respecto a Karl V de Habsburgo el Carlos V de quien en México se piensa como español, cuando en realidad era austriaco.



Imagen 10. Emperadores desplazados

Tensión superficial

Título completo: *Tensión superficial*

Exhibición: Inicialmente en Akademie der Bildenden Künste, Nürnberg 1993.

La obra es una instalación interactiva en la cual un ojo de dimensiones enormes, que surge de una pantalla gigante de plasma, sigue al espectador durante todo su recorrido por la sala de exhibición, en palabras de Lozano-Hemmer, «*con precisión orwelliana*» (Lozano-Hemmer, 2007c: 43).

El dispositivo funciona debido al uso de un sistema de vigilancia computarizada y de un software desarrollado específicamente para esta pieza. Inicialmente, la obra se desarrolló en 1992 como parte de un módulo escenográfico para una representación de teatro tecnológico del grupo de Lozano-Hemmer, Transition State Theory. Su propósito original era el de servir como apoyo para una investigación teatral en torno a los límites entre lo virtual y lo real, considerados que funcionan a la manera del fenómeno fisicoquímico de la tensión superficial a la que refiere el título de la pieza.

Posteriormente, el dispositivo se independizó y funcionó como instalación individual a partir de 1993, convirtiéndose prácticamente en la primera obra de Lozano-Hemmer. Consta de seis diferentes módulos o variaciones, cada uno de dimensión variable y con diferentes versiones de los ojos; en el caso del módulo cuatro, el ojo es sustituido por un rostro.

Lozano-Hemmer documenta la inspiración de la pieza a partir de la lectura del texto de Georges Bataille, *Ano Solar*, durante la primera guerra del Golfo Pérsico. El conocimiento de la existencia de las «*bombas inteligentes*» en este conflicto, contribuyó a la concepción del proyecto.

Después del ataque a las Torres Gemelas en el 2001 y con la serie de medidas tomadas en los Estados Unidos de América que restringían los derechos ciudadanos, Lozano-Hemmer le da un giro diferente a su concepción inicial: «*En la actualidad, la vigilancia computarizada aplicada por el Homeland Security mediante el Patriot Act, en*

Estados Unidos, aporta un nuevo y escalofriante matiz a esta obra.» (Lozano-Hemmer, 2007c: 43).

De esta manera, a partir de este nuevo enfoque de la obra, quiere resaltar la invasión del espacio público mediante los desarrollos tecnológicos más recientes. Busca que sea todavía más tangible la situación de vigilancia, de observación. Es por eso que Lozano-Hemmer ha agregado a la descripción de la obra la referencia al Big Brother de 1984, cuando habla en la descripción anteriormente citada de «*con precisión orwelliana*». En este nuevo contexto que establece el artista, la lectura de la pieza es bastante directa con poco sitio para la ambigüedad, relacionada a la intromisión del Estado, con fines de vigilancia, en la vida de los ciudadanos.

Es interesante comentar las dos posibilidades interpretativas que surgen a partir de una misma obra, cuando cambia el contexto socio-histórico. Esto es debido a que, como se ha comentado antes, Lozano-Hemmer mismo establece que él genera plataformas. Éstas serían en un sentido equivalentes al concepto de *obra abierta* de Eco referido anteriormente en el marco teórico en el apartado de *Estética de la participación*, y como ya se ha visto, presente en casi toda la obra de este artista. Se abundará en este punto en el siguiente capítulo.



Imagen 11. Tensión superficial

IV. SÍNTESIS

En este capítulo se realiza una evaluación de la obra de Lozano-Hemmer, teniendo como referencia el marco teórico desarrollado en el capítulo dos. El objetivo es establecer en qué medida la obra puede ser entendida y explicada por la teoría seleccionada para así poder definir sus aportaciones al arte contemporáneo.

El presente capítulo se divide en tres partes que buscan englobar las características más relevantes de la obra estudiada. El primer apartado consiste en una revisión del problema de la constitución de la identidad contemporánea como un asunto central del arte actual, estudiado bajo la perspectiva de la obra analizada. En el segundo, se confronta la hipótesis principal que se desea evaluar en el presente trabajo. Ésta consiste en que el empleo de los avances tecnológicos en el arte origina en éste nuevas posibilidades de desarrollo y, debido a ello, el estado del arte puede plantear nuevas problemáticas que son el resultado mismo del impacto que dichos avances tienen en la sociedad. En el tercer apartado se hace un análisis del papel que juegan la autoría, la obra y el receptor bajo las condiciones establecidas por los dos apartados anteriores.

El problema de la subjetivación y de la identidad.

Posmodernidad, capitalismo tardío, sociedad post-industrial, hipermodernidad, cualquiera que sea la designación empleada, todas ellas dan cuenta de que ha habido un cambio en las características de la sociedad contemporánea. En relación al arte, en el marco teórico se revisaron las posturas de Bauman y Michaud, las cuales son un tanto coincidentes en lo que respecta a la caracterización del receptor de la obra de arte como alguien que asume una extensión de las características que perfilan la vida del hombre contemporáneo. Destaca la de ser alguien que lleva al mundo del arte los hábitos y experiencias surgidos de una vida experimentada con un alto grado de consumismo: la obra como un bien a consumir, un acontecimiento que se desea único, llamativo, ligero, que proporcione “sensaciones”, satisfacciones inmediatas en vez de reflexiones más profundas.

El problema de las tesis de Bauman y Michaud radica en realizar su punto de partida en la obra de arte tradicional, moderna o premoderna, como contraste a la obra contemporánea. Ya no se puede hablar ahora de la obra-mundo, que era una visión del mundo constreñida a una representación objetual, destacando el universo de la visibilidad, como es el caso de la pintura o la escultura, tendiendo a fijar el significado en unas posibilidades limitadas.

El mundo del arte contemporáneo ya no está interesado ni en lo bello aproblemático ni en la experiencia sublime. Con respecto a lo primero, el mundo inundado de belleza de Michaud definitivamente parece expulsar del mundo del arte las preocupaciones sobre lo puramente bello. Con respecto a lo segundo, el problema de la mortalidad planteado por Bauman resulta muy alejado como bien diagnostica, dentro de una modernidad líquida con otras prioridades. Entonces, ¿por dónde pasan las preocupaciones del mundo del arte en estos días?

Acierta Michaud cuando diagnostica que el arte hoy en día forma parte de la búsqueda de una identidad para el hombre contemporáneo. Lo que Michaud ve como una identidad inestable, sujeta a los vaivenes cambiantes de la moda y que adquiere desde su punto de vista una connotación negativa, requiere de una mayor reflexión. Esto es debido a que si se está de acuerdo que la época presente es una época de cambio, de transición, sería lógico pensar que las identidades anteriormente establecidas ya no le dan cabida a los cambios que se están dando en los tiempos más recientes.

El problema de la identidad cruza gran parte del espectro social, acentuado sobre todo en la afirmación de aquellas identidades marginadas históricamente: la mujer, los gays y lesbianas, lo racial, pero también llega a abarcar entidades como los conceptos de país, nacionalidad, historia. El post-estructuralismo en su cuestionamiento continuo acerca de la formación de la subjetividad ha conseguido que se tengan que replantear todas estas identidades considerando que son construcciones históricas y por lo tanto no son esencialidades inmutables, teniendo por lo tanto que modificarse continuamente, en función de desde dónde se les analice.

Félix Guattari define la subjetividad como: *«el conjunto de las condiciones que hacen posible que instancias individuales y/o colectivas estén en posición de emerger como territorios existencial sui-referencial, que delimita, o es adyacente a una alteridad también*

subjetiva.» (Bourriaud citando a Guattari, 2006: 113). La subjetividad para Guattari, por lo tanto, no nace autónomamente, sino como una alteridad y es producto de las relaciones entre el individuo y los vectores de subjetivación con los que se relaciona, principalmente entorno cultural (familia, educación, religión, arte, deporte) y consumo cultural (de los medios de masas). Las posibilidades de la singularización/individualización en la autoconciencia de los mecanismos de formación de la subjetividad, permitirían al individuo una resistencia a los procesos de unificación de comportamiento y pensamiento que vienen establecidos desde el *status quo*.

Es en este contexto que el arte realiza su aproximación al problema contemporáneo de la identidad. Cruz Sánchez⁴² establece el problema a partir de las reflexiones de Lyotard:

“[...] la imposibilidad de hallar, en la actual sociedad tecnocientífica, símbolos estables y constantes que permitan lograr, a través de un mecanismo como el de la representación, el preciado y siempre apetitoso fruto de identidad. Y es, precisamente, en este crucial punto, [...] la transformación del arte en un instrumento para la construcción de sistemas de identificación” (Cruz, 2002: 62).

Entendiendo la dinámica de la subjetividad, muchas veces manipulada por el *status quo*, muchos de los artistas contemporáneos se resisten a la creación de obras que restrinjan la significación y no puedan dar cabida a la multiplicidad. Esto ayuda a entender en parte el proceso de desmaterialización de la obra de arte, en la búsqueda de flujos de significado, en contraposición a un significado fijo: «[...] *se han desprendido de ese “ser fijo” dado por su condición concreta para dejar nacer un “ser a la deriva” que emerge de su nuevo estado de inconcreción.*» (Cruz, 2002: 65).

La obra contemporánea desea dar cabida entonces a una polivalencia discursiva, mediante el uso de los nuevos medios de expresión audiovisuales. Para ello, Jacques Leinhardt⁴³ acuña el término de *demarche*, para aquello que busca comunicar: «*l’énergie spécifique du geste artistique, indépendamment de ce qui produit, ou non, comme ouvre.*

⁴² El teórico español Pedro A. Cruz Sánchez en su libro aquí citado, *Realismo en tiempos de irrealidad*, realiza una buena aproximación a la obra de arte contemporánea que busca no tener un significado fijo.

⁴³ En *La crise de l’art comme crise de l’objet d’art*. Revista *Ligeia* No. 15-16 (octubre 1994-juin1995). París. Pág. 87.

[...] *craint la fixité de la chose, l'éternité d'une forme.*» (Cruz 2002: 59). Este temor al significado fijo, a la fijeza de la forma, impulsa al arte en la adopción de los nuevos medios presentes en la actualidad. La obra contemporánea ya no desea ser reducida a un solo significado, sino que busca instaurar posibilidades múltiples.

Regresando a la idea que tienen Bauman y Michaud acerca del tipo de experiencias consumistas del espectador de arte, el problema radica en verificar si todo artista contemporáneo es partícipe de esta misma tendencia y, en consecuencia, si su obra proporcionará el tipo de experiencias mencionadas líneas arriba. En función de lo discutido en los párrafos anteriores, se entiende porqué la obra ya no puede buscar la experiencia sublime del arte, única; su mira está enfocada ahora en el cuestionamiento de los modos de construcción de la subjetivación y, por lo tanto, en la problemática de las identidades. Lo cual no quiere decir que no puedan existir obras ligeras, conformistas que se acercan más a la idea de un producto de consumo rápido.

Esto último no es el caso de la obra de Lozano-Hemmer. ¿Cómo se plantea los problemas de subjetivación e identidad anteriormente mencionados? Primeramente, en el concepto mismo de *Arquitectura relacional* establece Lozano-Hemmer el deseo de dotar a construcciones arquitectónicas existentes con una nueva memoria, es decir, hacer a un lado el significado histórico presente hasta ese momento y permitir el juego de lo que llama una «*memoria ajena*», que consiste en la reconfiguración del espacio arquitectónico. Esto se logra mediante la actualización tecnológica que permite al espectador interactuar con dicho espacio, generando nuevas lecturas que modifican la identidad previamente establecida del lugar donde ocurre la instalación.

El mejor ejemplo de este tipo de acercamiento lo constituye *Emperadores desplazados*. Al proyectar sobre el castillo de los Habsburgo el penacho atribuido a Moctezuma, surge un contraste formal y cultural entre ambas expresiones artísticas, planteándose el problema de la identidad cultural e histórica. Un problema que involucra tanto a Austria como a México. Para Austria, resulta problemático el considerar un bien cultural (y por lo tanto formador de identidades) una pieza extranjera que es realmente extraña a su cultura. Al mismo tiempo, Lozano-Hemmer hace recordar que dicho castillo había sido elegido por Hitler para retirarse, mediante el saludo nazi. Sin duda Hitler resultará un hecho histórico ominoso para los austriacos, pero no por ello deja de ser parte

de su historia. Entonces, la identidad se forma apropiándose de algunos hechos (u objetos como en el caso del penacho) y olvidando otros: es más una construcción que una esencialidad.

En el caso de México no es menos crítico. Las baratijas que llegan a ser representaciones simbólicas de la cultura mexicana, como las pirámides de plástico, pueden equipararse a la figura del penacho que tanta polémica ha causado. Ni en el penacho azteca (del que se duda que realmente haya pertenecido a Moctezuma) ni en las pirámides de juguete se encuentra la identidad de lo mexicano. Son sólo dos posibilidades entre muchas, de intentar acercarse a una supuesta “esencia” de la identidad nacional, porque es preciso no olvidarlo, se va construyendo históricamente. Es por esto que, como ya se había visto antes, Lozano-Hemmer habla en contra de la propiedad cultural (concepto que se apareja con el de identidad), de su preservación «*vampírica*», es decir, del querer conservar, fijar, artificialmente algo que por su propia naturaleza es dinámico y en constante evolución.

En este mismo tenor está pensado *Alzado vertical*. Lozano-Hemmer no quiso que la obra fuera una celebración milenarista conteniendo una narrativa historicista lineal, misma que siempre es edificada para generar un motivo de identificación nacional, obrando a favor de la constitución de una legitimación del poder. Sabedor de que siempre existen las historias menores, hechas a un lado, como así mismo cualquier representación neutral, renunció a intentar una obra con una edificación narrativa manipulable. La celebración deja en suspenso, en medio del simbolismo que pueda tener el Zócalo, cualquier posibilidad de manipulación. El evento supera el localismo al estar abierta la participación a todo el mundo vía *Internet*. Es el fin del milenio en el mundo, no una fiesta de la mexicanidad.

En *Público subtitulado*, se cuestiona el papel de la imposición de papeles en la sociedad. Al “marcar” al público con los verbos conjugados, enfatiza el problema de constitución de la subjetividad del individuo por vectores externos, impuesta por factores ajenos a él y que lo quieren forzar a seguir una dirección preestablecida socialmente. Lozano-Hemmer busca que quede claro este mecanismo y que el espectador reflexione, recapacite y luche en contra de ello.

La resistencia de la obra a ser portadora de un significado único, queda claramente establecida en cuanto al diseño de plataformas, tales como en *Body Movies* o *Suspensión amodal*, entre otras. Esto permite que exista un libre juego entre los participantes, siendo

ellos los que extraigan conclusiones acerca de la experiencia vivida, la cual no está predeterminada y en función de las individualidades participantes, serían característicamente únicas.

Lozano-Hemmer lleva al extremo esta situación en *Caguamas sinápticas*, donde sólo interviene en el diseño inicial de la mesa: la serie de configuraciones resultantes no están bajo su control. No hay significado alguno que se pueda intentar rastrear en las configuraciones, ya que son producto de algoritmos matemáticos que producirán las formas de una manera que resulta impredecible, aunque no azarosa.

El desarrollo tecnológico y las posibilidades del arte

Como se estableció en el marco teórico, Brea considera que una nueva forma artística siempre nace ligada al desarrollo tecnológico. En este apartado se revisarán las condiciones planteadas por Brea con respecto a la obra de Lozano-Hemmer, con el fin de comprobar que dicha obra cumple en alguna medida con los requisitos establecidos y, por lo tanto, está contribuyendo al desarrollo de nuevas formas artísticas.

Primeramente, afirma Brea, el desarrollo técnico origina un cambio en el cual los sujetos experimentan de una forma diferente su existencia, su relación con su entorno social y cambia su percepción de cómo experimenta lo temporal. En relación a esto, como se ha visto antes, Bauman ha diagnosticado cómo la modernidad líquida se ha encargado de demoler los marcos de referencia del actuar humano, donde lo fugaz, lo inmediato, el corto plazo han cambiado su perspectiva y su forma de relacionarse con su comunidad y con su forma de experimentar el tiempo. En la misma línea apuntan Bourriaud y Michaud.

El desarrollo tecnológico, con la eficiencia de la máquina y la computadora, por ejemplo, afecta la cantidad de empleos disponibles, y en un mundo de salvaje competencia, el trabajo ya no está garantizado como algo permanente. Esto origina que ya no se pueda pensar y actuar con la confianza en un marco de tiempo estable que permita realizar planes a largo plazo. O, por poner otro ejemplo, el desarrollo de la *Internet*, origina experiencias inmediatas, de contacto, de obtención de información, de diversión y de novedad, lo cual trae aparejado un gusto por lo instantáneo y lo nuevo. Igualmente, esto va en detrimento de

cómo se relaciona el individuo con su comunidad, estableciéndose una comunidad cibernética que, sin excluir de todo el contacto directo, va en menoscabo de la sociabilización directa. En este mismo sentido puede verse que el poder acceder a la televisión por cable o satelital y el acceso a la renta o compra de películas para verse en el hogar, tienden a hacer a un lado la convivencia comunal de los individuos.

En vista de lo anterior, resulta evidente que el desarrollo tecnológico ha originado una transformación en la relación del individuo con su entorno social y en su percepción de lo temporal. Éste es el momento en el que Brea considera que es posible que surja una nueva forma artística, una nueva organización de lo simbólico que permita dar cuenta de la nueva situación del sujeto, dado que las formas anteriores ya no pueden dar cuenta de ello. Es por esto que los medios tradicionales del arte, tales como pintura y escultura, ya no tienen un papel protagónico en el arte contemporáneo.

Para Brea, las características que debe tener una obra que instituya nuevas formas artísticas, dentro de la preponderancia de los nuevos medios audiovisuales, tienen que ver con las características de la imagen.

Primeramente, debe romper con su desarrollo como duración en el tiempo. Debe, como en la mejor fotografía artística, tener un «*tiempo interno*» expandido que permita albergar narración, ficción. No es el caso, dice, del cine y el video, porque tienen una ocurrencia en el tiempo, en una sucesión de imágenes estáticas que actúan representativamente.

En el caso de la obra de Lozano-Hemmer, particularmente de *Under Scan*, la súbita aparición de una imagen sobre la sombra del espectador origina en él una reacción de estupor. Es una imagen que en su interpelación al participante, genera una serie de procesos mentales, de preguntas, de dudas, de experiencia gozosa, que consiguen establecer un momento en el cual el tiempo se detiene, se expande, en la perplejidad del acto mismo en el encuentro inesperado. El espectador no es consciente del paso del tiempo durante su encuentro con la imagen en su sombra, tal y como queda establecido en las entrevistas hechas al público participante (Lozano-Hemmer, 2007b).

En *Tensión superficial*, el gran ojo panóptico establece un tiempo expandido que paradójicamente es el mismo en todo momento: el de la persecución incesable del espectador por toda la sala de exhibición. Al estar atrapado por la mirada acosadora, el

participante vive una y otra vez la misma experiencia, como en una pesadilla que se repite, ocasionando que la misma vivencia perdure en un tiempo que se siente expandido.

La segunda característica que pide Brea es la de conseguir un distanciamiento efectivo de lo real para que pueda establecerse así un orden simbólico. Para ello, es necesario la presencia de lo que denomina «*dispositivos de discontinuidad*», mismos que deben poseer dos características. La primera consiste en aumentar los índices de luminosidad de la proyección. Lozano-Hemmer, como él mismo ha afirmado, ha dispuesto para *Under Scan* del proyector más potente del mundo. Esto consigue que no se llegue a negar el espacio real donde ocurre la obra, a diferencia de lo que pasa con la proyección cinematográfica hecha en la oscuridad de la sala de exhibición.

La segunda característica, consiste en hacer invisibles los aparatos de proyección. En el caso de *Tensión superficial*, al ser una pantalla la fuente de la imagen, no puede cumplir con esta condición. En *Under Scan*, si bien está visible el entramado con todo el sistema de seguimiento y de proyección de las imágenes, el efecto final es como si estuvieran invisibles los proyectores, como se puede atestiguar en el video testimonial de la obra. Un caso similar se da en cuanto a *Público subtulado* y *Body Movies*.

Esto es lo más relevante en cuanto a las características físicas de la obra de arte y sus dispositivos tecnológicos. Brea también desea anticipar el tipo de contenido que debe tener esta nueva forma artística: debe de reflejar las condiciones que la impulsaron a nacer. Entonces, dará cuenta de las experiencias contingentes y efímeras del sujeto, mismas que trastocan su identidad y lo hacen que se conciba más como diferente a algo, que como poseyendo una identidad fija e inamovible. Este punto ha sido tratado ya en el apartado anterior sobre la identidad.

Finalmente, Brea habla del papel que desempeña el sujeto libre de identidades fijas en torno a sus relaciones con la comunidad: ésta sería un devenir libre de las cargas de identidad fijas, construida sobre necesidades de coincidencia, cambiantes todo el tiempo y producto de una conciencia firme en cuanto a cómo se construye la subjetividad socialmente. Entonces, considera que es necesaria una dimensión política en la cual el arte debe ser partícipe.

Éste es sin duda un punto polémico que ha acompañado siempre a la historia del arte: la conocida posición de *l'art pour l'art* en contraposición al arte comprometido social o políticamente⁴⁴.

No obstante lo anterior, para el crítico de arte Benjamin Buchloh (2006), situado desde la perspectiva de la Escuela de Francfort, la historia social del arte resulta muy problemática cuando se evalúa el papel del arte como agente activo, con funciones de información e ilustración, de postura crítica, de contra-información:

“[...] si tuviera que alinear su juicio estético con el estado de solidaridad política y de alianza de clases, se quedaría inevitablemente con un número reducido de figuras heroicas en las cuales podría establecerse realmente esa correlación entre conciencia de clase, agencia y alianza revolucionaria.” (Buchloh, 2006: 26).

Entonces, él piensa que es necesario establecer más criterios, además de la historia política y social, para hacer una adecuada evaluación histórica y crítica del papel del arte como agente. Si esto es problemático de aquilatar desde la historia del arte, entonces es más problemático desde la contemporaneidad. Adorno, refiere Buchloh, está en contra de la politización de las prácticas artísticas, desde la perspectiva revolucionaria de la estética marxista. Esto es debido a que si no existen las condiciones políticas para una política revolucionaria, el arte politizado sólo sirve de coartada e impide el verdadero cambio político.

Cuando la obra contemporánea hace cambiar la experiencia estética tradicional, destruyendo las relaciones tradicionales entre sujeto y objeto, tal y como lo hizo la vanguardia con Dadá o Duchamp, Buchloh señala el peligro de querer entender el papel del arte desde posiciones totalizadoras:

“Una vez que las formas extremas de la particularización y la fragmentación han pasado a ser preocupaciones formales fundamentales en las que la subjetividad posburguesa encuentra sus restos correlativos de la figuración, el deseo interpretativo de volver a imponer visiones totalizadoras a los fenómenos históricos parece unas veces reaccionario y otras paranoico en su imposición de estructuras de significado y experiencia.” (Buchloh, 2006: 31).

⁴⁴ Ya se comentó brevemente que en el marco teórico que Bürger considera que el concepto de *l'art pour l'art* es un producto específico de la formación de la subjetividad de la sociedad burguesa y por lo tanto un acontecimiento construido históricamente, más que una esencialidad inmutable.

En este sentido Lyotard habla del descrédito de los grandes relatos legitimadores, pero abriendo las puertas a otras posibilidades, en los relatos «menores»: «[...] *una suerte de soberanía de los pequeños relatos, que les permitirá escapar a la crisis de deslegitimación. Con seguridad, estos relatos escapan a la crisis, pero debido a que tampoco han tenido valor de legitimación.*» (Lyotard, 1994: 32).

La obra de Lozano-Hemmer no participa de la politización en el grado que señala Brea, ya que aquél se sitúa activamente al lado del escepticismo posmoderno con respecto a los relatos legitimadores: «*Me sumo a los que rechazan la idea de comunidad y de lo colectivo a la hora de la interpretación o de la percepción. Yo creo que en nombre de la colectividad hemos visto trabajo verdaderamente descorazonador.*» (Barrios, 2007: 136). En sus obras que podrían tener un cariz más político, *Alzado vectorial* y *Frecuencia y volumen*, se da cuenta de ello. En la primera, esquiva el deseo oficialista de que participe la historia de México en la obra, sólo incluyéndola simbólicamente por el lugar elegido (el Zócalo y la confluencia ahí de lo colonial, lo prehispánico y el México independiente y contemporáneo) y señalando su preferencia de lo conectivo sobre lo colectivo, como ya se a estudiado antes en el apartado dedicado a esta obra. Establece entonces una toma simbólica del lugar, haciendo a un lado narrativas históricas lineales, que busca evitar cualquier posible manipulación por parte del poder. En este sentido, queda la duda de si al ser una obra financiada por el *status quo* político y económico, en alguna manera influyen en una propuesta más amable, que evita un cuestionamiento mayor de cómo se ha construido la historia de México.

Con respecto a *Frecuencia y volumen*, si el punto de partida es una protesta política específica, el cierre por parte del gobierno de radiodifusoras independientes, el resultado final es completamente ajeno a tomar una postura específica de denuncia. Prefiere señalar la inequidad que se da en el uso del espectro de las radiofrecuencias, sin hacer un señalamiento mayor al diluirse su propuesta en lo lúdico.

Entonces, resulta claro que la apuesta de Lozano-Hemmer pasa más por generar oportunidades de participación y de reflexión, que por asumir una postura ideológica en particular. El territorio del arte será un lugar crítico, pero sin asumir una dimensión política

específica. Es decir, huye a la posible trampa de buscar una legitimación, algo que contribuye a darle credibilidad a sus propuestas.

No obstante lo anterior, es necesario apuntar que algunos teóricos, como Andreas Broeckmann sí consideran que es posible que la conectividad antes mencionada pueda hacer surgir un activismo, en la medida de que surjan múltiples eventos conectivos, de una manera sostenida:

“La eficacia de las formas conectivas de acción pública depende de si lo conectivo puede convertirse en una entidad operativa dentro del entorno político disperso de la actualidad, y si puede crear una zona pública en la que se den formas múltiples y heterogéneas de acción y expresión. Son necesarios múltiples núcleos situacionales para que nazca un nuevo dominio público translocal como zonas de actuaciones diversas y políticamente comprometidas.” (Broeckmann, 2000: 179).

Completando la relación entre posibilidades del arte y tecnología, a continuación se revisa la visión de Bourriaud. Sabedor de que no hay una autonomía absoluta de la obra de arte, es decir, que no vive en una burbuja aislada del progreso tecnológico, establece que el mundo del arte debe aprovechar las innovaciones que trae consigo el desarrollo técnico para así crear nuevas formas de pensar y de ver. Éste es un punto en el cual el trabajo de Lozano-Hemmer es ejemplar. Teniendo una formación universitaria en ciencias y conjuntando un equipo de trabajo altamente calificado en tecnología de punta, Lozano-Hemmer aprovecha constantemente la tecnología para la creación de su obra con su subsiguiente propuesta temática. Ni siquiera una sola obra estudiada en el presente trabajo podría haberse dado sin el aprovechamiento de la tecnología disponible o del conocimiento técnico para desarrollarla, ya que muchas veces es el propio equipo de trabajo de Lozano-Hemmer el que crea dispositivos o el software requerido para la ejecución de la obra.

Bourriaud desea que no se utilice la tecnología únicamente por el hecho de estar disponible, ya que eso sólo originaría trabajos ornamentales *high-tech*. En *Almacén de corazonadas*, Lozano-Hemmer, al extirpar los latidos del corazón, hace una reflexión crítica de las posibilidades de la tecnología biométrica. También tiene una clara intención crítica cuando hace uso de los sistemas de vigilancia, en *Under Scan* y, sobre todo, en *Público subtítulo* y *Tensión superficial*. En estas últimas, se enfatiza cómo dichos

sistemas invaden la privacidad de la gente y el libre tránsito, señalando el peligro que puede atraer su proliferación indiscriminada. Sobrepasa la «ley de la deslocalización» de Bourriaud, demostrando que sí se puede ser crítico con la tecnología al mismo tiempo que se le utiliza.

El uso de tecnología y algoritmos matemáticos contribuyen a una lograda expansión de los territorios del arte, siendo una parte fundamental de la aportación artística de Lozano-Hemmer. En *Homografías*, los procesos no lineales son utilizados para traducir el movimiento de los espectadores y la interrelación que surge de dichos movimientos. De esta manera, genera una metáfora de los efectos de la interacción humana, a partir de modelos matemáticos que escapan al mundo cotidiano en que se desenvuelve el hombre y al sentido común que suele condicionar su percepción.

En *Caguamas sinápticas*, se consigue borrar todo rastro de autoría y de control del artista sobre las configuraciones de la obra, incluyendo el azar. Lozano-Hemmer desea que el artista pueda trabajar sin posturas teleológicas:

“A través de matemáticas no-lineales, como autómatas celulares, ramificaciones probabilísticas, algoritmos recursivos o estrategias caóticas, es posible escribir un programa cuyo resultado sorprenda al autor. Es decir, la máquina puede tener cierta autonomía y expresión porque uno simplemente plasma “condiciones iniciales” algorítmicas, pero no preprograma el desenlace. Esto para mí es un mensaje poshumanista agradable, es un mensaje que invita a la humildad, pero también apunta a la crisis de la autoría y abre un campo problemático amplísimo, ¡bienvenido sea!” (Barrios, 2007: 134).

Los algoritmos matemáticos traducidos en las formaciones diversas de las botellas, logran realizar una reflexión acerca del carácter de la forma, de su presencia perenne en el mundo, de sus posibilidades estéticas, pero también de algunas posibilidades vacías de comprensión. Este límite entre lo humano y lo «poshumano» que hace mención Lozano-Hemmer, lleva a una reflexión que pasa forzosamente por la naturaleza y los límites del ser humano, donde la estética representa un papel fundamental en su comprensión.

Almacén de corazonadas es la obra más lograda de Lozano-Hemmer en este tenor. Mediante el uso de la técnica biométrica más avanzada, cuando consigue trasladar el ritmo cardíaco exacto al titileo de los focos, genera un momento de reflexión íntima, filosófica, acerca de en qué consiste la esencia de lo humano, dónde se encuentra alojada. La

tecnología permite un momento de revelación, en el cual se consigue vislumbrar los límites del cuerpo, los engranes de su maquinaria, pero al mismo tiempo apoyado en la belleza formal de la instalación, entender que el misterio esencial de la vida, permanece velado para el hombre.

De esta manera, la obra de Lozano-Hemmer posee las características que Brea establece como necesarias para que el arte, a partir de los desarrollos tecnológicos, contribuya en la generación de nuevas formas artísticas. La aportación más importante de su obra radica en que consigue, mediante el uso de la tecnología, expandir el campo del arte y contribuir así a un entendimiento mayor del individuo que se encuentra ante un cambio epocal.

A continuación, se examinará el papel clave que representa el espectador de su obra, convertido ahora en un participante y co-creador de la misma.

El carácter relacional y el papel del espectador

La estética relacional de Bourriaud proporciona un punto de partida apropiado desde el cual se puede analizar la obra de Lozano-Hemmer, sobre todo en relación al papel que juega el espectador en ella. Su trabajo en la mayoría de los casos no es una ilustración de los postulados relacionales, pero estos permiten establecer una base para entender las peculiaridades de aquél. Aunque Lozano-Hemmer ha declarado que su obra tiene poco que ver con la *estética relacional* (Barrios, 2007), si se atiende uno a lo establecido por Bourriaud y revisado en el capítulo dos de este trabajo, *Body Movies* y *Suspensión amodal* resultan trabajos que poseen las características enunciadas por aquél. En el resto de los trabajos de Lozano-Hemmer, sin ser completamente relacionales, se pueden encontrar algunas afinidades importantes con la teoría de Bourriaud, como se verá más adelante.

Body movies es completamente una obra relacional desde el momento en que Lozano-Hemmer, como se ha visto en el capítulo anterior, la concibe como «*relationship-specific*», orientada específicamente hacia el establecimiento de relaciones. La obra propone una relación modélica en cuanto busca que el espectador salga de su habitual comportamiento, se sobrepase en lo lúdico mediante la carnavalización del actuar en

contacto con la instalación, tal y como lo establece Barrios: «[...] *para que el carnaval pueda funcionar debe haber un desbordamiento del límite de identidad del cuerpo y del sujeto. A mí me parece que en los ejemplos que comentas se restituye la condición carnavalesca a través de las sombras*» (Barrios, 2007: 135).

Suspensión amodal también es una obra relacional, en la medida en que hace énfasis en el establecimiento de relaciones entre los participantes. Es una relación no directamente de persona a persona, de cara a cara, sino que está mediada por la telefonía celular y el *Internet*, porque tiene precisamente como objetivo hacer un cuestionamiento de la inmediatez de la comunicación contemporánea. Al suspender los mensajes en el cielo, consigue que se abra un espacio de reflexión en torno al proceso comunicativo y en la espera se consigue sentir la experiencia de la soledad, algo que resulta muy extraño en la contemporaneidad urbana y en la abundancia existente de medios de comunicación inmediata.

Al considerar Bourriaud que el arte relacional es heredero de la rebeldía de la vanguardia con respecto al estatus de una sociedad, pide que la obra tenga un contenido crítico social, pero lejos de las visiones totalizadoras e ideologizadas, en favor de visiones más fragmentarias e independientes, constituyéndose en intersticios sociales. La obra de Lozano-Hemmer comparte esta característica con el arte relacional, como se vio en el apartado anterior.

Bourriaud está particularmente preocupado por la forma artística de las obras relacionales, ya que en ellas radica la diferencia entre un experimento sociológico y una obra de arte. Considera que la forma es el producto resultante del encuentro, de la relación dinámica que se establece a partir de la propuesta. Probablemente este sea el punto más débil de su planteamiento teórico, pero en el caso de las instalaciones de Lozano-Hemmer, ellas permiten una salida formal más tangible, superando a muchas de las propuestas del arte relacional en este sentido.

En el caso de *Body Movies*, las sombras materializan los papeles que los espectadores están asumiendo para establecer las relaciones lúdicas entre ellos. El juego de las sombras tiene un efecto estético en virtud de su desproporción con respecto a una sombra de tamaño normal, al tener una altura comparable al edificio del cine sobre el cual se proyectan. En *Suspensión amodal*, las codificaciones de los mensajes que se proyectan

como haces de luces en el cielo, con la suavidad de sus ritmos variables, generan un agradable efecto estético en la noche de Yamaguchi, en el recuerdo de las luciérnagas emblemáticas de la ciudad.

De esta manera, las obras cumplen cabalmente con el presupuesto principal del arte relacional, en la invención de relaciones entre sujetos. El resto de las obras estudiadas en el presente trabajo no son esencialmente relacionales, pero comparten en su conjunto algunas características que es necesario revisar en relación al papel del espectador en la realización de la obra.

Bourriaud establece que la obra pierde su carácter meramente objetual para devenir en un objeto relacional, que suscita la interactividad. El espectador tiene que hacer un lado el papel pasivo de la contemplación en la obra de arte tradicional, “ya terminada”. Tiene que participar activamente en la puesta en ejecución de la obra, ésta se constituye mediante su participación y a partir de ella, generar el sentido final que pueda tener. El aura se traslada hacia el participante. En función de todo esto, la obra no tiene porqué ocultar los mecanismos que la sustentan, ya que su potencialidad no está en ella misma, sino en la experiencia que origina en el espectador.

La obra de Lozano-Hemmer encarna perfectamente este papel del espectador. Con la excepción de *Caguamas sinápticas*, todas las obras estudiadas aquí no entran en modo de ejecución, de activación, si no existe la presencia de un espectador. El punto de partida es el conjunto de dispositivos mecánicos, lumínicos, computacionales, etc., que darán pie a las actividades, lo que Lozano-Hemmer llama la plataforma de la obra. El papel que juega dicha plataforma en el grado de participación y de opciones creativas del espectador es variable. Esencialmente, se puede hablar de tres categorías generales: La primera es cuando el espectador básicamente sólo pone a funcionar los mecanismos de la instalación; la segunda es cuando el espectador es confrontado directamente por los dispositivos; finalmente la tercera es cuando la plataforma le permite al participante la creación de formas de su autoría.

En el primer caso, que incluye a obras como *Almacén de corazonadas* y *Suspensión amodal*, la actividad que realiza el espectador (tomar con las manos el dispositivo, enviar un mensaje) es la entrada (*input*) que ocasiona que los dispositivos comiencen a funcionar. La entrada es codificada y el resultado final formal (titileo del

foco, haz de luz) está fuertemente predeterminada por la plataforma. La diferencia formal entre los resultados de las entradas de cada espectador no es mayúscula. Aquí el papel del espectador no es relevante en las características formales finales. Sin embargo, en cierta medida, el espectador se convierte en la obra.

En el segundo caso, con obras como *Under Scan* y *Público subtitulado*, el espectador es interpelado por la plataforma directamente al ser interceptado en su andar por la instalación. Provoca en el participante una reacción ante la sorpresa de la invasión que sufre de su sombra o de su cuerpo. No puede discurrir por el espacio pasivamente, libremente, la obra lo obliga a participar y a toma una posición que implica una acción y una reflexión en torno a la experiencia acontecida. No implica el tipo de experiencia consumista de sentirse bien al que Michaud hacía referencia.

Finalmente, en el tercer caso, con obras tales como *Alzado Vectorial* y *Body movies*, el espectador es un co-creador. El resultado formal final, dentro de los límites formales que permite la plataforma, depende enteramente de las elecciones que haga el participante. Para un observador ajeno a la instalación, es decir, que no esté participado directamente, lo que percibe como resultado formal de la obra (el juego de haces de luz, las sombras proyectadas sobre la pared) será enteramente el producto resultante de la creatividad del participante activo.

De lo anteriormente expuesto se desprende que el papel del “autor”, de la “obra” y el del “espectador” es variable en la obra de Lozano-Hemmer, lo cual da pie a una reflexión en torno a ello en el marco del arte contemporáneo.

Primeramente, el concepto de una autoría fuerte tiende a desvanecerse. Su origen radica, por un lado, en el descreimiento posmoderno en las verdades absolutas, en los metarrelatos legitimadores y totalitarios, en los significados unidireccionales. Esta misma actitud se traslada a la creación, ya no se desea una obra que solamente tenga la visión omnipotente del artista. Si inevitablemente su subjetividad puede estar presente, se desea que no norme a la obra, que ella quede abierta para otras contribuciones que vengan de los participantes en la presentación de aquella.

Desde el punto de vista estético, la disminución en la autoría también es el resultado del agotamiento de la obra artística moderna que anunciara Duchamp y su evolución, desde el pop y el arte conceptual. Como se ha visto antes, el proceso

contemplativo es hecho a un lado, se desmaterializa la experiencia artística y se rompe con la separación de creador-receptor, ganando este último un protagonismo cada vez mayor. Es entonces que en el arte se privilegia la transacción, el procedimiento, el gesto.

La obra, previamente al contacto con el espectador, será solamente un texto, a la manera de como lo plantea la escuela de la *Estética de la recepción*: algo que tiene una potencialidad de sentido, acotada en su concepción al tener en mente al receptor, pero que requiere de la actualización del participante para que pueda ser concretada.

Entonces, el significado de la obra se suspende en un devenir. La obra ya no “es” por sí misma, sino que “será” en función de la participación activa del espectador. Ocurre la transferencia del aura hacia el participante que describía Bourriaud. La constitución del sentido de la obra se realizará en cada uno de los espectadores en función de su subjetividad.

Sin embargo, al igual que con los textos literarios, conforme lo establecen Barthes⁴⁵ e Iser⁴⁶, esto no implica un relativismo interpretativo. La obra de arte está elaborada no pensando en ciertas reglas, o en un lector implícito, pero no deja de tener algunas determinaciones, desde el momento mismo que el artista selecciona un medio, un resultado formal, un tema, un contexto.

Como se vio en el marco teórico, Sánchez Vázquez aboga por la *estética de la participación*, como una manera de que el espectador pueda ser partícipe del proceso creativo y en el mismo se de una desenajenación social. Esta participación creativa se da en la obra de Lozano-Hemmer. Sánchez Vázquez habla de un potencial resultado estético pobre, aunque habría que aclarar que en el caso de Lozano-Hemmer es más importante la participación simbólica que el producto final del espectador. Así, el resultado de la creación del espectador puede tener cualidades estéticas apreciables o no, pero no es importante, ya que la obra consiste por ejemplo, en la toma simbólica de la principal plaza pública de México, el Zócalo, en el caso de *Alzado vertical* o en el juego de relaciones que se establece entre los espectadores, en el caso de *Body Movies*.

⁴⁵ Cfr. *La muerte del autor*.

⁴⁶ Cfr. *El acto de leer*.

Las consideraciones anteriores quedan claramente explicitadas en la obra de Lozano-Hemmer como se ha estado estudiando hasta este momento. Él mismo lo comenta de esta manera:

“Creo que hoy el artista ya no tiene un monopolio sobre su propio trabajo, ya no puede tener una posición total o exhaustiva sobre la interpretación de la obra o de la representación, sino que ahora es común la idea –que yo defiendo– de que la obra tiene una vida propia. La obra es una plataforma y esa plataforma tiene su autoría, pero también tiene sus puntos de entrada, sus cabos sueltos, sus tangentes, sus excentricidades. La obra tiende a ser ecléctica, lo cual para mí constituye la libertad del arte, la libertad de reafirmar su significado.” (Barrios, 2007: 132).

V. CONCLUSIONES FINALES

La obra de Rafael Lozano-Hemmer ejemplifica muchas de las características del estado actual del arte contemporáneo y al mismo tiempo propone e inaugura nuevos caminos a recorrer. El momento en que se encuentra el arte ahora es único, rico en cuanto a oportunidades, pero también por lo mismo, plagado de riesgos que pueden llevar al fracaso a una propuesta. Como pocas veces antes, la percepción del público en general sobre el arte es muy escéptica, nunca tan incomprendido en su inmaterialidad y en su abundancia de gestos y transacciones. Y es que en estos momentos, el arte está formando parte de una transición epocal. Benjamin ya lo había detectado cuando escribió su conocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Se dio cuenta que los modos de percepción habían cambiado en función de los cambios en el modo de existencia de su sociedad. Debido a ello, la contemplación cede su lugar a lo que él llama «*la recepción en la distracción*.» Esto trae aparejado un cambio en los modos del arte.

La preeminencia de los enfoques sociológicos en la actualidad, en el campo del arte y en el de la vida cotidiana (Bauman⁴⁷, Bourriaud⁴⁸ y en cierta medida Michaud⁴⁹), no hacen más que remarcar que en estos momentos existe un cambio, como lo establece Brea, en el modo como el sujeto se relaciona consigo mismo, con su comunidad y con su forma de experimentar el tiempo. Un cambio epocal, afirma.

Ante este cambio, la identidad anteriormente fijada, queda desdibujada. No solamente se desvanece, sino que los mecanismos de su constitución mediante la formación de la subjetividad, quedan al descubierto. Un tema fundamental del arte en la encrucijada de los cambios en una sociedad, tiene que pasar forzosamente por el problema de la identidad. Se quiere posponer una nueva fijación, situada en el marco del *diferir de la diferencia*. Pero en el fondo, dicho diferir probablemente tenga más que ver con la transición de una época a otra, donde no terminan todavía por establecerse nuevas

⁴⁷ Cfr. *Arte, ¿líquido?*

⁴⁸ Cfr. *Estética relacional*.

⁴⁹ Cfr. *El arte en estado gaseoso*.

identidades firmes, que con un deseo de quedarse flotando entre posibilidades múltiples de identidad. Es difícil poder comprobar esta afirmación todavía, es demasiado pronto por ahora.

La obra de Lozano-Hemmer es producto de esta situación. No desea dar visiones totalizadoras, completamente autorales, para no incurrir en la problemática de la legitimación. Problemática mayor en el terreno movedizo de las identidades, donde unas se hunden en el pantano de la encrucijada actual y otras apenas comienzan a surgir, sin estar completamente delineadas. En el problema de la identidad se encuentra la razón por la cual la autoría se traslada al receptor de la obra. Al no haber una identidad fuerte a la cual acudir como una referencia, dado que apenas está en conformación, el artista mismo es presa de una duda razonable. Por lo tanto, decide posponer una definición absolutista del sentido la obra. Lozano-Hemmer, más que edificar obras, mayormente construye plataformas, sujetas al devenir en su puesta en ejecución mediante la participación activa del espectador.

Siendo su obra el producto de un cambio epocal, su visión artística quiere dar cuenta de este hecho para ahondar en su comprensión. Pero la obra de Lozano-Hemmer no busca nada más constatar los cambios, sino que asume una posición crítica ante ellos. Una postura de denuncia de los peligros que conlleva el desarrollo tecnológico, un cuestionamiento de la inmediatez de la comunicación, una invitación a retomar simbólicamente los espacios públicos y redefinirlos aunque sea momentáneamente, una crítica de las identidades nacionales, una invitación a recuperar las relaciones entre las personas en los espacios urbanos (tornados hostiles o simplemente ignorados en contradicción al propósito original de la urbanización), un cuestionamiento de los procesos de formación de la subjetividad.

Si hay una crítica de los desarrollos técnicos, también hay un aprovechamiento de ellos. Ante el agotamiento de los soportes tradicionales y de algunas temáticas, el mundo del arte debe continuar conquistando nuevos territorios. Lozano-Hemmer es consciente de ello y una y otra vez, busca realizar obras que exploren la tecnología disponible más reciente o incluso, en los desarrollos de su equipo de trabajo, la lleven hacia un siguiente nivel.

Como resultado de este proceso, conforme a los principios establecidos por Brea, Lozano-Hemmer consigue su logro principal: la creación de nuevas formas artísticas a

partir de un desarrollo técnico en el marco de los cambios sociales que éste suscita. Una nueva forma artística consigue expandir el territorio del arte y problematiza una vez más al hombre en su relación consigo mismo y con su comunidad. Cuando el desarrollo tecnológico es el que empuja a un cambio en el modo de existir de una sociedad, las formas artísticas preexistentes son incapaces de poder dar cuenta de las nuevas problemáticas que surgen. Inclusive, pueden llegar a desconocerlas porque una forma artística refiere siempre, simbólicamente, a las estructuras de un mundo en particular, al mundo junto al cual nace.

Por lo tanto, es necesario que surja una nueva forma artística, a partir de los mismos avances técnicos que originaron dicho cambio, para que se pueda dar cuenta cabal de su impacto social, en los nuevos problemas que plantea al ser humano. Así, la nueva forma artística establecerá un nuevo orden simbólico del mundo, de la nueva época que está surgiendo, revelando cómo se está constituyendo y por lo tanto, poniendo al descubierto nuevas problemáticas.

De esta manera, la obra de Lozano-Hemmer contribuye a inaugurar o replantear problemas y conflictos que surgen a la luz de los nuevos tiempos. Entonces, por ejemplo, la problemática de la virtualidad en las relaciones humanas actuales queda planteada en el diálogo sordo que se establece entre los espectadores y las sombras invadidas por imágenes virtuales en *Under Scan*. La invasión de la privacidad que puede resultar del abuso de la tecnología, de los peligros de su uso indiscriminado, como en los sistemas de vigilancia altamente desarrollados, biométricos, están puestos en evidencia en *Tensión superficial*. Un conocimiento científico-matemático que escapa del control de su descubridor humano es aludido metafóricamente en las formaciones impredecibles de las botellas en *Caguamas sinápticas*.

Si Bauman consideraba la mortalidad como el asunto que debiera conformar la quintaesencia del arte, pero ahora olvidado o pospuesto por la naturaleza propia de la modernidad líquida, *Almacén de Corazonadas* puede leerse también como un replanteamiento del problema, a la luz de los grandes avances tecnológicos de la actualidad. En el desplazamiento de la esencia de lo vital, del traslado del ritmo cardíaco hacia la máquina, se abre la interrogación acerca de las posibilidades de la inmortalidad, de la eternidad, de una vida artificial despegada del cuerpo, de su carnalidad, una inquisición en torno a la esencia de lo humano, al misterio de la vida. Es otra forma de pensar en el

problema de la mortalidad, acorde al ensanchamiento del conocimiento y las posibilidades de reflexión que suscita. Los grandes temas del pensamiento pueden volver a surgir en la medida que las nuevas formas artísticas se consoliden, en la medida que el problema de la identidad resbaladiza se vaya resolviendo.

Que las obras de arte tienden a la desmaterialización, a la conceptualización, al gesto, es un hecho consumado y de lo cual el trabajo de Lozano-Hemmer no está exento. Michaud habla de la evaporación de lo artístico, de su desaparición en la obra de arte. Sin embargo, Lozano-Hemmer consigue agregarle al arte la recuperación de su dimensión formal, de un gusto por lo estético que acompaña a muchas de sus propuestas. Sus obras se piensan, pero también muchas veces pueden contemplarse. Contemplación y pensamiento se retroalimentan, generando una experiencia estética más rica, más completa.

El escepticismo de Bauman y Michaud acerca del estado de la obra de arte contemporáneo está sin duda fundado en muchas de las expresiones del arte actual, las cuales pueden estar muy cerca de lo banal. También es cierto que los modos de percepción son otros y los hábitos de las personas están penetrados por las actitudes consumistas y su gusto por los acontecimientos, lo novedoso, lo de moda. El problema de su visión radica en querer pensar todavía el arte desde lo sublime, desde la obra que presentaba la experiencia estética única. Es necesario entonces, abrirse a nuevas posibilidades y entender también el carácter de transición en el que se encuentra el arte, al mismo tiempo que lo está la sociedad contemporánea.

Un segundo problema consiste en creer que la obra de arte se genera para satisfacer los hábitos del nuevo tipo de público, que estará en sincronía con él. Nada más alejado. El mundo del arte se ha caracterizado por presentar una opción que va a contracorriente de los excesos de la modernidad y, por lo tanto, en las circunstancias actuales, del consumismo estético. El mejor arte contemporáneo, como establece Bourriaud con respecto al arte relacional, es heredero de la rebeldía de las vanguardias y busca una oposición *aquí y ahora*. La obra de Rafael Lozano-Hemmer en este sentido, continúa con esta tradición desde los nuevos terrenos que inauguran sus nuevas formas artísticas.

LITERATURA CITADA

Adorno, T. W., Benjamin, W. 1994. Briefwechsel 1928-1940. Suhrkapm, Francfort.

Adorno, T. W. 2001. Sobre Walter Benjamin. Cátedra, Madrid.

Barrios, J.L. 2007. Reflexiones en torno a los cabos sueltos. Diálogo entre José Luis Barrios y Rafael Lozano-Hemmer. En: R. Lozano-Hemmer (ed.). Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo. Turner, Madrid.

Barthes, R. 1994. El susurro del lenguaje. Paidós, Barcelona.

Battcock, G. (ed.) 1977. La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual. Gustavo Gili, Barcelona.

Bauman, Z. 2003. Modernidad líquida. FCE, México, D.F.

Bauman, Z. 2007a. Arte muerte y posmodernidad. En: Z. Bauman *et al.* Arte, ¿líquido? Ediciones sequitur, Madrid.

Bauman, Z. 2007b. Arte líquido. En: Z. Bauman *et al.* Arte, ¿líquido? Ediciones sequitur, Madrid.

Bauman, Z. (2008), Tiempos líquidos. Tusquets/CONACULTA, México, D.F.

Benjamin, W. 1989. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. En: Gesammelte Schriften, Tomo VII-2. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Ed.). Suhrkamp Verlag, Francfort.

Benjamín, W. 2003. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Itaca, México, D.F.

Bourriaud, N. 1998. Esthétique relationnelle. Presses du réel, Dijon.

Bourriaud, N. 2006. Estética relacional. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

Brea, J. L. 2004. Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas (cuando las cosas devienen formas). En: T. Aedo, L. Quintana (ed.) tekhné 1.0 Arte, pensamiento y tecnología. CONACULTA, México, D.F.

Brea, J. L. 2007. cultura RAM. mutaciones de la cultura en la era de la distribución electrónica. Gedisa, Barcelona.

Broeckmann, A. 2000. Esferas públicas e interfases de red. En: R. Lozano-Hemmer (ed.). Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional No. 4. CONACULTA, México, D.F.

Buchloh, B. 2006. La historia social del arte: modelos y conceptos. 2006. En: H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. Buchloh. Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Akal, Madrid.

Bürger, P. 1974. Theorie der Avantgarde. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Bürger, P. 1987. Teoría de la vanguardia. Ediciones península, Barcelona.

Canogar, D. 2000. Arquitecturas espectrales. En: R. Lozano-Hemmer (ed.). Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional No. 4. CONACULTA, México, D.F.

Cruz Sánchez, P. 2002. Realismo en tiempos de irrealidad. Fundación Cajamurcia, Murcia.

Daniell, T. 2003. Exposure time. Archis. November 2003. Amsterdam.

Danto, A. 1964. The Artworld. The Journal of Philosophy. Vol. 61, No. 19: 571-584. Se consultó en Internet en: <http://links.jstor.org/sici?sici=0022-362X%2819641015%2961%3A19%3C571%3ATA%3E2.0.CO%3B2-6>
Fecha de consulta: 5/7/2009.

Danto, A. 1973. Artworks and real things. Theoria. Volume 39, Issue 1-3, April 1973:1-17.

Danto, A. 1999. Después del fin de arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Paidós, Santa Perpètua de la Mogoda.

Danto, A. 2002. La transfiguración del lugar común. Paidós, Barcelona.

Deleuze, G. 1986. La imagen-tiempo. Paidós, Barcelona.

Derrida, J. 1998. Márgenes de la filosofía. Cátedra, Madrid.

Eagleton, T. 2007. Una introducción a la teoría literaria. FCE, México, D.F.

Eco, U. 1985. Obra abierta. Ariel, Barcelona.

Fernández, M. 2000. Iluminación poscolonial. En: R. Lozano-Hemmer (ed.). Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional No. 4. CONACULTA, México, D.F.

Foster, H. 2006. 1984b. En: H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. Buchloh. Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Akal, Madrid.

Frampton, K. 1988. Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia. En: H. Foster (ed.). La posmodernidad. Kairós-Colofón, México, D.F.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. 2003. Dialéctica de la Ilustración. Trotta, Madrid.

- Iser, W.** 1972. The implied reader. John Hopkins University Press, Baltimore.
- Iser, W.** 1987. El acto de leer. Taurus, Madrid.
- Jauss, H. -R.** 1976. La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria. Península, Barcelona.
- Jauss, H. -R.** 1992. Experiencia estética y hermenéutica literaria. Taurus, Madrid.
- Juanes, J.** 1994. Walter Benjamin: física del graffiti. Dosfilos editores, Zacatecas.
- Juanes, J.** 2002a Más allá del arte conceptual. Ediciones Sin Nombre/CONACULTA, México, D.F.
- Kosuth, J.** 1993. Arte y filosofía. En: G. Mosquera (ed.). Del pop al post. Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- Leinhardt, J.** 1994. La crise de l'art comme crise de l'object d'art. Ligeia No. 15-16 (octubre 1994- juin1995). París. En: P. Cruz Sánchez. Realismo en tiempos de irrealidad. Fundación Cajamurcia, Murcia.
- Llanos, F.** 2003. Vigilar a los vigilantes. Rafael Lozano-Hemmer: De la energía del disimulo al proyector más caro del mundo. Curare 22: 47-58. México, D.F.
- Lovink, G.** 2000. Entrevista con Rafael Lozano-Hemmer. En: R. Lozano-Hemmer (ed.). Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional No. 4. CONACULTA, México, D.F.
- Lozano-Hemmer, R.** 2008. Rafael Lozano-Hemmer en: www.lozano-hemmer.com. Consultada en: 15/8/2008.

Lozano-Hemmer, R. 2007a. Artist's talk. Presentación y charla en la Tate Modern Gallery, video disponible en:

http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/rafael_lozano_hemmer_artists_talk/default.jsp Consultado: 25/5/2008.

Lozano-Hemmer, R., Hill, D. (ed). 2007b. under scan. Emda & Antimodular, Montreal.

Lozano-Hemmer, R (ed.). 2007c. Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo. Turner, Madrid.

Lyotard, J. 1994. La postmodernidad (explicada a los niños). Gedisa, Barcelona.

Marchán Fiz, S. 2001. Del arte objetual al arte del concepto. Madrid, Akal.

Massumi, B. 2000. Expresar la conexión, arquitectura relacional. En: R. Lozano-Hemmer (ed.). Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional No. 4. CONACULTA, México, D.F.

Massumi, B. 2003. Amodal suspension. Artforum. November 2003. Edición electrónica consultada el 23/6/2008.

Michaud, Y. 2003. L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique. Éditions Stock, Paris.

Michaud, Y. 2007. El arte en estado gaseoso. FCE. México D.F.

Mirapaul, M. 2003. Electronic Messages Become A Beacon In the Darkness. New York Times. November 6, 2003. Consultado electrónicamente en www.lozano-hemmer.com . Consultado el 23/6/2008.

Pérez, F. 1999. A. Danto. En: V. Bozal (ed.). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II. Visor, Madrid.

Sánchez Vázquez, A. 1996. Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas. FCE, México, D.F.

Sánchez Vázquez, A. 2006. De la estética de la recepción a la estética de la participación. En: S. Marchán Fiz. Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Paidós, Barcelona.

Stoichita, V. 2007. Tecnología, magia y reencantamiento del mundo. En: R. Lozano-Hemmer (ed.). Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo. Turner, Madrid.

Vattimo, G. 1985. La fine della modernità. Garzanti, Milán.

Vattimo, G. 1986. El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna. Gedisa, Barcelona.

Viñas, D. 2002. Historia de la crítica literaria. Ariel, Barcelona.