

“Ahora son las obras las que miran al público”: Rafael Lozano-Hemmer

ENE 2 POR SONIA SIERRA

Una conversación con Rafael Lozano-Hemmer

Rafael Lozano-Hemmer es, hoy por hoy, el principal exponente mexicano del arte electrónico. Con veintitrés años de trayectoria, desarrolla instalaciones que toman elementos de la ingeniería, la arquitectura y el performance. Con frecuencia sus piezas utilizan tecnologías como robots, pantallas y sistemas de vigilancia. El objetivo es crear plataformas “vivas” y en constante cambio, replanteando así la relación del público con el arte.

Sus obras se pueden conocer desde la indagación en los detalles matemáticos que las hacen posibles o se pueden habitar a partir de la experiencia. Se pueden entender como puntos de partida que el artista y su equipo (siempre habla en plural) provocan para que cada espectador ejecute por su cuenta muchas otras nuevas acciones ¿o reacciones?: desde el desarrollo de un pensamiento hasta la descarga de un software para replicar, descifrar, reinventar.

Nacido en la ciudad de México en 1967, Lozano-Hemmer vive en Montreal, donde tiene un estudio en el que trabaja con diez personas. Con “Pseudomatismos”, su nueva exposición en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México, plantea al espectador recorrer la muestra, tomar decisiones e, incluso, le propone replicar sus métodos de trabajo.

“Pseudomatismos” no es una retrospectiva, es una monográfica de 42 obras entre fotografía, escultura sonora, video interactivo: “La experiencia es más parecida a las artes escénicas que al arte visual. En el arte visual llegas, cuelgas las obras, las preparas, las instalas y, cuando terminas la instalación, está listo para que el público venga y lo vea. En nuestro caso, ya que está todo instalado, comenzamos a programar, a calibrar y a requerir el contenido del público. En (la obra) Pabellón de ampliaciones, por ejemplo, se requieren cientos de rostros extraídos por reconocimiento facial; según la cantidad de gente que visite la exposición, se convertirá en una obra más madura”.

Es una exposición que va mutando, que no está fija.

Hasta cierto punto estamos ante el regreso de la idea del aura en el arte. Había un ensayo muy importante a principios de siglo pasado, de Walter Benjamin, que decía que la reproducción mecánica de alguna forma le quitaba el aura al objeto de arte, la importancia, la originalidad, esa sensación de trascendencia del objeto; ahora, justo con la interacción, las obras de arte tienen la capacidad de sorprender al público, tienen un aura porque estás viendo algo muy específico, algo que nunca se va a repetir. Hay una obra en la exposición que se llama *33 preguntas por minuto* (*33 Questions Per Minute*) que es una serie de reglas gramaticales que conjugan verbos, añaden anunciados y adjetivos, etcétera, y este algoritmo genera preguntas que normalmente son bastante absurdas, como “¿Cuándo sangrarás de forma ordenada?” Una de las cosas que tiene este algoritmo es que nunca repite las mismas preguntas, se va tardar tres mil años en preguntar las 55 mil millones de preguntas diferentes que puede hacer el sistema. La idea es que cuando se visite esta exposición, cada vez el contenido será diferente. Simbólicamente sí me interesa la idea de que las obras recaudan algo efímero de nuestra presencia, nuestro aliento, nuestro corazón,

nuestros signos vitales, nuestros rasgos faciales. La exposición queda personalizada por el público.

Cada vez te concentras más en el hecho de que en las obras participe el espectador y que éste acabe de hacer la pieza.

Exacto, y siempre fue el caso. Los artistas siempre estaban conscientes de la actividad del público para crear la obra. Duchamp decía que “es la mirada la que hace el cuadro”. Esta idea de que la obra es incompleta es una idea abierta, la idea de que la obra está fuera del control del artista. Eso es bonito porque como participante tú tienes cierta complicidad y eso es algo que yo busco mucho en las obras; complicidad o rechazo, pero una relación bastante personal. Lo que prima en estas obras no es tanto un discurso histórico, formal o político, lo que prima son las pequeñas relaciones que se pueden establecer en un espacio expositivo ante una obra que se presenta con condiciones excéntricas de interacción o de edición o de audición. Las obras tienden a ser pequeños universos con unas condiciones; habrá quién se interese por saber de dónde se inspiran o cómo funcionan, eso viene detallado en hojas de sala o en el catálogo, pero habrá otros que no, que nada más lo van a ver como un fenómeno. Y está bien que las obras por sí mismas tengan el suficiente interés como para capturar la atención de público sin la necesidad de estudiar. Creo que el arte fue siempre así. Ves un Matisse y dices “esto se disfruta por lo que es”, pero también puedes disfrutar a Matisse a través de una visión por ejemplo histórica del lienzo, de la forma, del color, del espacio euclidiano, de movimientos sociales, teosofía...

¿Se trata de una evolución, una vida que continúa en las obras, que sigue generándose?

Sí, me gusta mucho hablar de vida en las obras. Antes se invitaba al espectador a ir un museo para que la obra lo inspirara, para que le transmitiera una sensación, un concepto, y ahora es al contrario: ahora son las obras las que escuchan, miran y sienten al público, y son las obras las que esperan que el público haga algo. Las obras están vivas, tienen conciencia, las obras quieren no ser limitadas de una forma fosilizada, rechazan una visión necrofílica y vampírica de lo que es un museo, en

donde van a ser como una especie de mausoleo o van a mantenerlas vivas de forma artificial, impidiéndoles una muerte digna. Las obras lo que quieren es tener nuevas interacciones, encontrarse en circunstancias sorprendentes. En ese sentido, cuando termino una obra, en realidad está inacabada y tiene su propia vida fuera de lo que yo puedo controlar.

¿Qué te ha sorprendido de eso?, ¿qué resultados ha traído?

Por ejemplo, *Almacén de corazonadas* fue una pieza que empecé en 2006 en Puebla, que perfectamente pudo haberse dedicado a ese espacio, la Fábrica de Telares La Constanza; sin embargo, la he llevado en tours a muchísimos lugares, a la Bienal de Venecia; ha estado, sin exagerar, como en 30 países. Cada vez que la presentamos aprendemos; aprendemos qué es aceptable, qué no es tan aceptable. Al contrario que una escultura que tiene una autonomía, una cierta independencia, esta obra es más bien un tratamiento. En el MUAC estamos presentando una versión bastante nueva, con sonido; de ahora en adelante ya no veo esta obra de ninguna forma como no sea con el sonido. Es un ejemplo de cómo las obras evolucionan en el tiempo y de las dificultades que tienen los museos para coleccionar este tipo de obra, porque un coleccionista lo que desea es tener un fotograma que representa un momento en el desarrollo creativo, tecnológico, crítico, social, político, personal de un artista o de un movimiento. Cuando las piezas cambian, hay retos que los coleccionistas tienen que aceptar, el reto, por ejemplo, de mantener un diálogo, una mente abierta respecto a cómo estas piezas pueden continuar.

¿Qué responsabilidad tienes tú con el coleccionista a partir de ese cambio?

Nosotros, el equipo, y también hablando como generación de artistas, estamos conscientes de que la obra de arte es más bien una serie de instrucciones que se pueden representar a futuro. Esto no es algo novedoso, por ejemplo, cuando Moholy-Nagy, en 1923, hizo una pintura por teléfono, ya era la posibilidad de desmaterializar la obra y de convertirla en un instructivo. Nosotros damos al coleccionista, museo o privado, las instrucciones para que esas obras puedan reinterpretarse a futuro;

damos los códigos fuente, en abierto toda la programación, los esquemáticos, todo tipo de piezas adicionales. Damos la libertad al conservador o curador del futuro de saber cómo puede reinterpretarse esa obra.

Son 23 años de trabajo los que presentas acá, ¿hay revisiones, ratificaciones, nuevas búsquedas?

Sin embargo no es retrospectiva. Aunque la pieza más antigua es de 1992 es cierto que me siento joven. No quiero que esto se vea como un repaso a mi obra. Es un panorama, una monográfica que trabaja unos conceptos particulares, pero sí somos bastante prolíficos y muchas obras se quedaron fuera. Yo tengo dos líneas de trabajo: una es arte público y otra es para museo o coleccionista; esta es la más grande que he hecho de la segunda categoría. De arte público, en México no he hecho nada desde el Memorial de la Masacre de 1968 en Tlatelolco. Tengo interés en continuar las dos líneas; no siento que se excluyan mutuamente. Muchas veces los mismos dispositivos, metodologías, intereses, conceptos, críticas, se aplican en la pieza a intemperie o en espacio cerrado.

Exhibes también en MUAC una pieza sobre los jóvenes desaparecidos de Ayotzinapa y como la de Tlatelolco comparte tu planteamiento de que el arte puede romper mecanismos de control...

Sí. A ver, el artista es un ciudadano y como cualquier ciudadano reacciona ante la barbarie que rodea su circunstancia. Cuando escuché de la tragedia del secuestro de Ayotzinapa, uno de los problemas era no saber dónde estaban; en mi estudio, justo estábamos trabajando en reconocimiento facial, tenemos algoritmos bastante predatorios, casi policíacos y militares, para búsqueda de personas. Son tecnologías de control bastante terribles porque son las mismas cámaras las que intentan detectar tu origen étnico, raza o te comparaban con un banco de datos de individuos sospechosos. Lo novedoso es que la cámara tiene una capacidad de decisión y control. Ante el hecho de que no se encontraron a los normalistas, creamos una obra cuyo único objetivo es no parar de buscarlos. En la pantalla te ves, te hace una especie de reconocimiento facial y te compara con los 43 estudiantes, buscando con cuál de ellos

coinciden más tus rasgos, y te da un resultado: 'Usted es Getsemaní Sánchez García, pero nada más tenemos 23% de nivel de confianza de que es usted'.

El resultado es muy fuerte: nos recuerda, nos resalta, que esa ausencia tiene que mantenerse presente. De alguna forma cambia el sentido de la vigilancia porque la vigilancia computarizada se usa para buscar a los culpables y aquí a los culpables ya los conocemos: están en el poder. La pieza busca a las víctimas.

Está en el MUAC, pero no es parte de mi exposición, es importante decirlo porque no se trata de un ejercicio de integración de estos niveles políticos a un discurso estético. La pieza de Ayotzinapa se ofrece libremente desde mi sitio web (<http://www.lozano-hemmer.com>) para que cualquier fundación, universidad, galería o coleccionista la pueda bajar, utilizar y mostrar. Se ha presentado en 45 lugares. Cualquier beneficio de la exposición o venta de esta obra se dirige directamente a los afectados en la comunidad. Es un proyecto que tiene que ver con formas de actuar y de ser conscientes de nuestra propia complicidad con esa pérdida, de que los podemos encontrar dentro de nosotros mismos, y de que nos podemos preguntar ¿hasta qué punto podríamos haber sido nosotros?

¿Consideras la tecnología como un soporte, un lenguaje, un medio?

Es un lenguaje, un lenguaje inescapable. Forma parte de nosotros mismos. No es neutral. Viene dada por unos deseos de control, de vigilancia, de comunicación que no son propios, sino que vienen dados por sistemas que nos anteceden, pero al mismo tiempo nosotros formamos parte de esa tecnología. Somos ciborgs. No hay una separación. La gente que pretende estar fuera de la tecnología precisamente es la que está más esclavizada de ella, la que cree que puede dar un paso afuera y vivir de una manera más, supuestamente, natural. Aunque no estés conectado a un teléfono, la cultura global del planeta es tecnológica. Si eres pintor y no tienes tele y nunca viste Internet, no importa; eres tecnológico en tanto y cuanto la gente que ve tus pinturas tiene seis horas diarias de pantalla. No es una decisión trabajar con la tecnología. No puedes criticarla si no estás adentro.

¿A dónde vas con esta idea de compartir los softwares y códigos de tus obras?

Toda la exposición de “Pseudomatismos” la puedes ver, llevarte el catálogo y si quieres tienes una memoria USB que contiene todos los códigos fuente, los esquemáticos, las instrucciones para reproducir mis obras. Lo hago sobre todo para que los programadores mexicanos puedan expandir los métodos que nosotros tenemos y hacer sus propias obras. Las instrucciones para hacer las obras no pueden ser cerradas, tienen que ser abiertas y en diálogo. Entiendo que si compras una fotografía de Gursky (Andreas Gursky) y gastas 300 mil dólares, te dan dos copias, una para tu pared y otra que se guarda en un refrigerador para su conservación porque la fotografía puede perder su saturación... en mi mundo eso es absolutamente ridículo. Cuando tienes una imagen mía, te doy la imagen en TIF, en un archivo que es infinitamente reproducible porque en el mundo digital la copia y el original son idénticos. Hay quien dice: ‘Yo como coleccionista me preocupo de que se haga una reproducción enorme de estas obras’. Y mi posición es la siguiente: ‘Si esa obra se reproduce infinitamente, eso es maravilloso. Las imágenes quieren ser libres’. Ahora, si tú como coleccionista lo que quieres es la valoración de mi trabajo como estudio, me vas a comprar la obra a mí porque vas a tener un certificado de autenticidad; este certificado de autenticidad te da una sensación de complicidad con la producción artística y te da seguridad financiera porque cuando tú intentes vender la impresión, la foto, si no tienes el certificado, la obra no vale nada.

¿Esto es algo nuevo con tus obras?

No había pasado, aunque sí dábamos certificado de autenticidad y software pero nada más al coleccionista. El MoMA compró 33 preguntas por minuto y ante la duda de qué hacer cuándo no haya computadores con Windows 95, MoMA tomó todo nuestro código fuente y las instrucciones y se las dio a un estudiante que, en lugar de Pascal, siguió las instrucciones en C++ con otro sistema operativo. Eso le mostró a MoMA que no era necesario tener un inventario de máquinas sino que las podías migrar.

Decidí que no podemos seguir siendo cómplices de una cultura del fetiche. Estamos ante muchos cambios en el arte y a mí me gusta hablar no sólo de los cambios a nivel social, artístico, filosófico, político o creativo, sino también financiero. Cómo hacer para que estas estructuras de experimentación, puedan ser autosuficientes, tener sostenibilidad. Estoy muy interesado en el nivel gerencial del arte. A los artistas no les gusta hablar sobre esto, les parece que rompe el supuesto romanticismo que tenemos como artistas inspirados frente al lienzo. Este no es el caso mío ni el de muchos otros. Respeto a los que así sienten; yo trabajo en equipo y voy a abrir ese diálogo para que mi contribución no sea exclusivamente para las élites sino que tenga resonancia en un grupo más amplio de creadores.

No me molesta para nada que alguien tome todo el instructivo y lo use de una manera personal o que la use para hacer su propia versión de un proyecto. Lo que sí tengo es una necesidad de crear un entorno de valor para que cuando un museo o un coleccionista quiera apoyar la producción de mi estudio lo pueda hacer y que tenga las herramientas para hacerlo.

De hecho un certificado de mi estudio es muy distinto de los normales, es un proceso de autocertificación. No es algo que venga de la galería, como se acostumbra.

Nosotros retroactivamente, desde hace tres años, estamos distribuyendo nuevos certificados que son lingotes de aluminio que van con una anodización doble, van grabados en mi estudio con nuestros números de registro del inventario, llevan tres marcas de agua y van firmados por mí, con mi mano, con la edición y los números. Pero la idea de este archivo, de este fósil es que es irreproducible. Esto es lo que contiene el valor de la obra, es lo que le pedimos al coleccionista que no pierda, si la pierde no la pudimos reproducir. En cambio, si pierde la pieza por una inundación, no pasa nada, la volvemos a hacer. Incluso mejor, porque la tecnología ha mejorado.

¿Por qué decides intervenir en el tema de conservación de las obras?

El problema que tenemos los artistas es que estamos siempre en plan supervivencia. El artista tiene que estar más comprometido con la conservación, pero tiene muchas exigencias que le superan. Conocí a Frank Stella y me decía que él gana suficiente

dinero para mantener su adicción a seguir creando. Todos, incluso el jovencito que tiene problemas para pagar su renta, queremos mantener esa misma adicción a seguir creando. Escribí un documento, “Mejores prácticas para la conservación de obra de arte mediático desde la perspectiva de un artista”, donde creo que hago una contribución: los artistas necesitan monetizar la conservación. La razón por la que no tenemos interés en cómo van a sobrevivir las obras es porque estamos creando. Lo que hago entonces, cuando alguien compra una obra mía, es hablar muy claramente acerca del asunto de la conservación. Los artistas no le vamos a prestar importancia a la conservación y a la certificación si no tenemos una forma de hacer que eso nos reditúe para mantener nuestras operaciones. Se me critica bastante por hablar de estas cosas porque es un tabú hablar de dinero. Me encanta hablar de dinero porque la independencia y la autonomía que tengo para hacer lo que me da la gana no me la puede quitar nadie y únicamente la puedo justificar si puedo pagar a mi equipo, muchos de los cuales llevan 17 años conmigo.

¿Te has encontrado con uso no autorizado de tus obras?

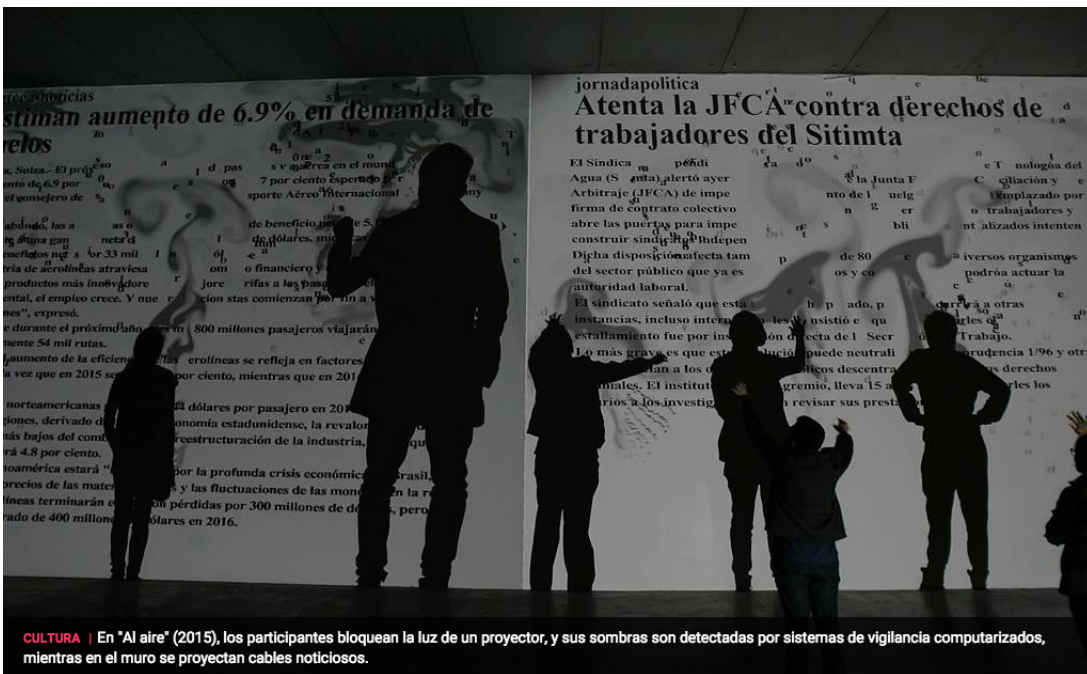
Lo hacen empresas de marketing. Por ejemplo con *Almacén de corazonadas*, ves un anuncio de un nuevo carro con cientos de focos centellando con palpitaciones... Copian, es molesto, no tengo un problema de pureza para con la publicidad. Lo que quiero es que haya cierto respeto. Al final las obras de arte tienen que ser inútiles y la publicidad las intenta hacer útiles, intenta venderte algo. El arte debe tener una aproximación pasional contra lo utilitario. Tienen que ser obras que no sirvan para nada; entonces es cuando puedes encontrar la ambigüedad, la poesía, la crítica, donde puedes encontrar algo que verdaderamente puedas personalizar, pero no cuando te están lanzando un logotipo que traiciona la confianza que estableces con el público.

*FOTO: En *Al aire* (2015), los participantes bloquean la luz de un proyector, y sus sombras son detectadas por sistemas de vigilancia computarizados, mientras en el muro se proyectan cables noticiosos/Alejandro Acosta/EL UNIVERSAL.

Conoce más sobre la obra de Rafael Lozano-Hemmer en esta fotogalería



CULTURA | El artista electrónico mexicano Rafael Lozano-Hemmer presenta su exposición "Pseudomatismos" en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en la que plantea al espectador recorrer la muestra, tomar decisiones y le propone replicar sus métodos de trabajo.



CULTURA | En "Al aire" (2015), los participantes bloquean la luz de un proyector, y sus sombras son detectadas por sistemas de vigilancia computarizados, mientras en el muro se proyectan cables noticiosos.



CULTURA | En la obra "Tensión superficial" (1992), la imagen de un enorme ojo humano sigue a los observadores de la exposición.



CULTURA | "Es un lenguaje, un lenguaje inescapable. Forma parte de nosotros mismos. No es neutral", dice el artista electrónico en entrevista con el suplemento Confabulario.



CULTURA | "Respiración circular y viciosa" (2013) es un aparato sellado herméticamente que invita a los asistentes a respirar el aire que respiraron los visitantes previos a la exposición. En la imagen, Rafael Lozano-Hemmer en el interior de la cámara de cristal preparada para recibir al público.