

# En la mira: reflectores, arte y vigilancia

Claudia Arozqueta

2016-07-31

La noche es el espacio de la oscuridad y lo invisible; un área de tensiones, riesgos y vulnerabilidad que con la invención de la luz logró de alguna manera disiparse. Con el descubrimiento de la electricidad en el siglo XVIII y el desarrollo de la tecnología eléctrica en el siglo XIX gradualmente se iluminaron los espacios públicos y privados. Dicha luminosidad dio visibilidad entonces a las actividades y relaciones de los individuos. La luz eléctrica extendió la noción del acto de la observación y el fenómeno de ser observado; en otras palabras, la vigilancia por medio de la iluminación. El concepto del *Panóptico* de Jeremy Bentham —un diseño de arquitectura carcelaria de finales del siglo XVIII con celdas bañadas de luz destinadas para hacer que un oficial discretamente posicionado en una torre central pudiera supervisar fácilmente a los reclusos— es retomado por Michel Foucault como un paradigma de los sistemas modernos de control. Los cuales producen un «estado de consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder.»(1) A medida que el *Panóptico* aprovechó el poder iluminador de la luz para hacer las cosas fácilmente perceptibles y visibles, la vigilancia encontró un medio excepcionalmente apropiado y natural en la luz eléctrica. Estos mismos principios se encuentran en la actualidad, donde las tecnologías digitales institucionalizan la cultura de la visibilidad en la vida cotidiana.

De hecho, las tecnologías de vigilancia contemporáneas se han convertido en lo que Deleuze y Guatarri denominan *agenciamientos*, una intersección de varias cosas, conectadas con diversos propósitos, que se reúnen en un contexto dado. (2) En oposición a los sistemas de disciplina centralizados del panóptico de Foucault, Deleuze señala que vivimos en sociedades de control descentradas donde los sistemas de vigilancia convierten a los individuos en

*dividuos* a través de lenguajes regulados por código. Éste es insertado en un sistema rizomático que, como Deleuze apunta, «conecta cualquier punto con cualquier otro punto».

(3) Tal y como un rizoma se expande asumiendo múltiples formas, las sociedades globales de control usan una variedad de tecnologías, algunas dependientes de la luz, para extender sus áreas de control y de manejo de riegos, relacionando diversos dispositivos como redes, cámaras de circuito cerrado infrarrojas, sistemas de posicionamiento global (GPS), sistemas de reconocimiento facial y etiquetamiento en las redes sociales como Facebook, y los más recientes sistemas de iluminación de vigilancia con chips y sensores conectados al Internet, capaces de registrar cualquier movimiento, en cualquier espacio, a cualquier hora del día.

Uno de los sistemas de vigilancia de iluminación eléctrica más antiguos son los reflectores. Inicialmente lámparas de arco de carbono manuales, ahora se manufacturan con lámparas robóticas de xenón o LED. Estas luces exteriores de gran alcance han encontrado múltiples y paradójicos usos. Desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX los reflectores se han empleado para iluminar los movimientos de personas en el teatro de guerra, abrumar la vista de los enemigos, detectar buques de guerra desde la distancia, para la vigilancia antiaérea o la asistencia de aterrizaje de aviones, así también para evitar o controlar el tránsito de personas, sean migrantes en las fronteras o presos en las cárceles. Además de sus fines militares para *iluminar al enemigo*, también han sido implementados con fines estéticos y para efectos comerciales. Tal es el caso de la Exposición Universal de París de 1889, o la de San Francisco de 1915, en la que más de cincuenta reflectores iluminaron el cielo nocturno. Otros usos incluyen eventos de teatro, música y danza. También se han utilizado para fines publicitarios como la promoción de estrenos de cine, ventas, festivales y también para eventos especiales conmemorativos o festividades nacionales.

Al danzar e iluminar el cielo nocturno, los reflectores transforman la noche en un gran escenario. Su naturaleza es paradójica, intimidante y a la vez visualmente atractiva. Quizás uno de sus empleos más controversiales con fines estéticos fue la Licht-Dom o *Catedral de la luz*. Esta obra creada en 1937 por el arquitecto del Tercer Reich, Albert Speer, para los Congresos de Nuremberg –los cuales consistieron en concentraciones anuales masivas que llevaban a cabo miembros del partido nacionalsocialista con fines propagandísticos– fue la más imponente proyección de aquellos tiempos. El espectáculo consistió en ciento cincuenta columnas de reflectores, separadas en intervalos de doce metros que rodeaban un campo para aerostatos, creando un recinto rectangular de luz. Como afirma el historiador Erkki Huhtamo, este evento teatral y masivo se transformó en una «extrañamente atractiva *fantasía oscura*, y probablemente incluso en una manifestación distorsionada de la *tecnología sublime*.» (4) Incluso el entonces embajador británico declaró que el «efecto era a la vez solemne y hermoso, como estar en una catedral de hielo.» (5) Este evento de enorme fuerza persuasiva, encargado personalmente por Adolf Hitler, sirvió a la ideología nazi para imponer una imagen de dominio infinito más allá de los cielos.



(haz click en las flechas para visionar las imágenes)

Algunos artistas han utilizado reflectores para crear instalaciones de arte público con la intención de transformar su función intimidadora en una función estética y conectiva. Una antítesis a la intención de Speer se puede encontrar en la pieza *Searchlight Sculpture [Escultura reflector]* (1966), del estadounidense Forrest Myers, un escultor miembro de E.A.T. (Experiments in Art and Technology), un grupo de Nueva York que exploró formas innovadoras de colaboración entre artistas e ingenieros durante los años 1960 y 1970. La colosal escultura nocturna de Myers –presentada en Tompkins Square Park en Nueva York en 1966, en Union Square en 1969, y en un parque en Fort Worth en 1979– consistió en cuatro reflectores ubicados en cuatro diferentes rincones de un espacio público. Los rayos proyectados, al converger, dibujaban una pirámide colosal sobre el cielo, creando una composición escultórica por medio de los haces de luz. En 1967, Myers propuso una nueva escultura con reflectores a David Rockefeller, la cual consistía en cuatro proyectores que rodeaban los entonces cimientos de lo que serían las dos torres del World Trade Center, creando un marco de luz mientras los edificios estaban en construcción. Al final este proyecto, que combinaba el arte con la publicidad, no fue concluido debido a sus altos costos, pero coincidentemente años más tarde en el Tributo de Luz Memorial 9/11, varios reflectores iluminaron ese mismo espacio, haciendo eco de las huellas de las torres ahora desaparecidas.

La exploración de la luz como material escultórico es también el centro de *Spectra* (2000-2014), una serie de instalaciones de Ryoji Ikeda presentadas en diferentes ciudades del mundo (Buenos Aires, Hobart, Sharjah, París), en las que emplea reflectores para crear ambientes espectaculares o *sobrenaturales*, a decir del artista. (7) La ciudad de Londres comisionó la última versión de esta serie en 2014 para la conmemoración de la Primera Guerra Mundial. Ubicada en el Jardín de la Torre Victoria, la instalación estaba conformada por cuarenta y nueve reflectores de xenón, dispuestos en siete filas de siete luces, cuyos haces se elevaron hasta veinticuatro kilómetros de altura durante siete noches. Una pieza sonora

compuesta por Ikeda, mezcla de ondas de sonido con suaves *bips*, acompañaba la instalación. Desde la distancia, las luces eran visibles desde distintos puntos de la ciudad, la instalación funcionaba como una imponente columna que iluminaba el cielo nocturno, pero para el espectador dentro del perímetro, siguiendo la estética de los memoriales, se transformaba en un espacio contemplativo. Al utilizar reflectores para la expansión de los sentidos en los espacios públicos en un evento oficial, *Spectra* en Londres logró combinar el arte, la política y los medios de comunicación como vehículo para la promoción cívica y el nacionalismo.

El uso de la luz artificial con fines policíacos y militares siempre ha fascinado a Rafael Lozano-Hemmer. Su entusiasmo se articula a través de la implementación de reflectores en muchas de sus obras, en las que la connotación ambivalente de la vigilancia, oscilante entre control y libertad, es exaltada a través los límites difusos entre el arte y el espectáculo.

El poder efectivo y afectivo de la luz y su capacidad para revelar, iluminar o capturar la atención, es un elemento recursivo que posibilita enfrentar aquello que suele ser invisible en la cotidianeidad. Inserta en las estrategias artísticas basadas en la participación, la comunicación y el intercambio. *Voz Alta. Arquitectura Relacional 15* (2008) fue comisionada para la conmemoración del 40 aniversario de la masacre estudiantil de Tlatelolco (8). Para esta pieza, a la vez performance e instalación pública, este artista dispuso un megáfono en la plaza pública donde se registró la matanza. Los testimonios de los sobrevivientes, así como los pensamientos de los asistentes sobre los hechos, fueron transmitidos en vivo a través de altavoces. Tres reflectores con capacidad de 10 kW, instalados en la parte superior del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, transmitían y traducían en rayos de luz las voces de los participantes mientras hablaban. Los reflectores apuntaban hacia diferentes direcciones, cubriendo la mayor parte de la ciudad. Cuando nadie participaba, el megáfono retransmitía las opiniones pasadas, así como entrevistas y reflexiones de intelectuales y políticos sobre el evento. Cualquier persona podía escuchar las palabras que controlaban las luces en la radio de la Universidad Nacional Autónoma de México. Para el público informado, la obra tenía un significado inmediato, mientras que para el resto probablemente eran percibidas como una iluminación lejana relacionada con un algún evento promocional.

*Voz Alta* replica la estructura de la pieza de Krzysztof Wodiczko titulada *The Tijuana Projection* (2001), realizada en la ciudad del mismo nombre. En esta pieza fue fundamental la colaboración de mujeres que trabajan en *maquiladoras* o plantas de montaje, quienes denunciaron su victimización por medio de violencia doméstica, misoginia, abusos sexuales y explotación laboral. Para narrar estas historias, las participantes utilizaron un auricular, especialmente diseñado con un micrófono y una cámara, que estaba conectado a unos altavoces y dos proyectores que transmitían tanto sus testimonios como sus imágenes en la fachada circular del Centro Cultural Tijuana. Esta convincente obra de sitio específico de Wodiczko, y por lo tanto también el eco de Lozano-Hemmer, emplean la luz como un material sugerente y maleable, de múltiples posibilidades y formas, que permite la expansión del cuerpo hacia la esfera pública, en fachadas de edificios o en el horizonte mismo de la ciudad. Para ambos casos, las obras iluminan las voces de las personas o ciudadanos mediante

la apertura de un espacio en el que pueden expresar libremente sus opiniones y los asuntos que les afectan y conciernen. Libres de toda censura, las obras funcionan como un espacio de catarsis social que resiste la práctica común de condenar los abusos al silencio y la invisibilidad.

Un enfoque diferente se puede encontrar en las obras de Lozano-Hemmer que utilizan reflectores para proyectar los latidos de corazón de personas en espacios públicos. Quizá su pieza más efectiva sea *Parque de corazonadas* (2008), una instalación envolvente creada con doscientos reflectores ubicados a nivel de piso en el Madison Square Park de Nueva York. Una estructura de metal con un sensor fue instalada en el extremo norte del campo ovalado. A medida que cada transeúnte se ponía en contacto con el dispositivo, sus ritmos biométricos eran registrados y proyectados como haces de luz pulsantes que se movían secuencialmente a lo largo de los reflectores. Cuando nadie participaba, los reflectores mostraban la frecuencia cardíaca de los últimos doscientos personas que habían tenido contacto con el sensor. Esta instalación pone en relieve la dimensión humana a través de herramientas tecnológicas, su naturaleza efímera, en la que la individualidad se funde en una comunidad de latidos del corazón hasta desaparecer por completo. *Parque de corazonadas* se acopló perfectamente a un parque recreativo; una fuente de luz juguetona e íntima que danzaba suave y rítmicamente según la actividad sistólica y diastólica de cientos de participantes.

*Paseo de corazonadas* (2015) es una pieza similar pero que dadas las singularidades de su contexto tuvo resultados muy diferentes. Comisionada para la exhibición inaugural del museo Guggenheim de Abu Dabi, la instalación de igual manera consistía en una matriz de reflectores y una estructura de metal equipada con un sensor de latidos de corazón. También a medida que los transeúntes hacían contacto con el dispositivo sus ritmos biométricos eran traducidos en rayos de luz pero en la línea del horizonte nocturno. Lozano-Hemmer esperaba subrayar con este proyecto, más que la vulnerabilidad humana, «nuestra fragilidad frente a un entorno económico, político y militar global, que tan sólo representa los intereses de menos del uno por ciento de la población.» (9) Sin embargo, los reflectores en esta obra parecen estar más relacionados con la cultura del entretenimiento y el espectáculo. Asimismo la colosal obra se encontró cómodamente alojada por un museo que atrajo acusaciones de haberse erigido bajo condiciones de patente explotación laboral, ante la mirada complaciente de la autoritaria monarquía local. Por el contrario, varios artistas y pensadores levantaron sus voces ante las deplorables condiciones de los trabajadores de la construcción en el Guggenheim de Abu Dabi, y utilizaron también la luz para revelar las oscuras políticas laborales de la institución cultural. El grupo Gulf Labor, por ejemplo, desde 2011 circuló peticiones públicas relacionadas con los derechos de los trabajadores. También ocupó el Guggenheim de Nueva York en mayo de 2015 y en abril de 2016, usando efectivamente proyecciones de luz para condenar la ruptura de negociaciones sobre los derechos de los trabajadores y la Fundación Guggenheim. En mensajes proyectados sobre la fachada del museo se leía «ARTE SUPER LUJOSO/SUPER BAJOS SALARIOS» o «1%», en alusión al mundo del arte como un «subsistema espectacular del capitalismo global que gira alrededor del visualización, consumo y financiamiento de objetos culturales que sólo benefician una

pequeña fracción de la humanidad, el 1%» (10). De manera contraria a sus intenciones declaradas, el hiper-visible y costoso proyecto de Lozano-Hemmer en Abu Dabi, irónicamente terminó encubriendo las contradicciones de una institución global beneficiada por una oligarquía hereditaria, e intensificando por medio del arte la imagen de Abu Dabi como un destino turístico y de perfil global.

Quizás una de las obras que mejor juega y refleja la naturaleza paradójica de los reflectores es *Access* (2003) de Marie Sester, que explora la relación entre violencia, vigilancia y entretenimiento. La instalación permite a usuarios de un sitio web operar de manera remota un reflector robótico. Cuando nadie lo opera, el reflector sigue el movimiento de las personas en la sala de manera automática. Los visitantes, acechados, pueden moverse de un lugar a otro, pero la luz seguirá incansablemente sus pasos. Esta sensación de persecución produce reacciones: algunas personas corren, danzan o se mueven con rapidez tratando de evitar o atraer en algunos casos el rayo de luz. Mientras el rayo-ojo de luz persecutor realiza movimientos, un audio perceptible únicamente por el objetivo le transmite instrucciones de cómo moverse y le informa que miles de personas lo observan en línea. Los usuarios en línea no saben que sus acciones emiten esta información hacia el objetivo, y el individuo rastreado no sabe quién o por qué es objeto de seguimiento creando una comunicación confusa. Esta pieza revela la ambigua condición de la visibilidad, la vigilancia y el control, exaltando las claras líneas que dividen al observador del observado. La instalación, como los reflectores mismos, pueden ser percibidos como intimidantes, como un juego o una oportunidad de atención.

Si la luz fue utilizada a principios del siglo XIX para maximizar la visibilidad de las actividades privadas de los individuos, los reflectores han sido utilizados en el siglo XX como una herramienta polisémica que ilumina personas, objetos, edificaciones, instituciones y a la historia misma. Mientras la tecnología –ordenadores, redes, programas, internet y otros sistemas de vigilancia– han sido interpretados por algunos como una invasión depredadora a la privacidad, algunos artistas subvierten estas mismas tecnologías usándolas como herramientas de resistencia o como un elemento democratizador. Otras obras, aunque interesantes estéticamente o formalmente, al estar alineadas a conmemoraciones y organizaciones gubernamentales de tintes nacionalistas, devienen en simple espectáculo, en mercancía atractiva para las masas que más que interrogar se acomoda en los mecanismos institucionales de control y de poder que la fomentan. Sin embargo, algunos proyectos de artistas o activistas han extendido el uso de los reflectores, transformándolos en un recurso valioso que propicia experiencias de comunidad o que llama la atención sobre malestares sociales, planteando así una nueva ontología de estos objetos, de común actualmente asociados con la cultura placentera de la celebración vana y el espectáculo. La visibilidad de los reflectores es siempre atractiva, pero al converger de manera abierta y congruente con preocupaciones sociales y políticas mitigan de alguna manera las políticas de seducción y vigilancia que reinan en la sociedad actual.



Referencias:

- (1) Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trad. Alan Sharning (New York: Vintage Books, 1978) p. 208.
- (2) Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (London: University of Minnesota Press, 1987) p. 92.
- (3) Gilles Deleuze, «Postscript on the Societies of Control», *October* 59 (1992), p. 5.
- (4) Erkki Huhtamo, «Gigantological Investigations, or an Archaeology of Public Media Displays», manuscript, 2009, p. 30.
- (5) Albert Speer. *Architecture 1932-1942*, Bruxelles, Archives d'Architecture Modern, 1985.
- (6) Los ingenieros Billy Klüver y Fred Waldhauer, junto con los artistas Robert Rauschenberg y Robert Whitman fundaron el E.A.T. en 1967 con la intención de expandir el papel de los artistas en la sociedad y explorar los cambios tecnológicos. E.A.T. se dedicó a realizar colaboraciones entre ingenieros y artistas para explorar las intersecciones entre el arte y la tecnología. Christian Paul, *Digital Art* (London: Thames & Hudson Ltd, 2003), p. 16.
- (7) Del sitio web oficial de Ryoji Ikeda: <http://www.ryojiikeda.com/project/spectra/> [25.06.2016]
- (8) La masacre de Tlatelolco ocurrió el 2 de octubre de 1968, diez días antes de la celebración de los Juegos Olímpicos en México. Lo que comenzó como una manifestación pacífica para demandar mejores condiciones sociales, terminó en una lluvia de balas lanzadas por las fuerzas de seguridad del Estado en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. El resultado fueron cientos de muertos, presos y miles de heridos, en su mayoría estudiantes.
- (9) Anna Seaman, «Artist Rafael Lozano-Hemmer talks about interactive exhibit on display at East Plaza on the Corniche», *The National*, January 6, 2015. Visto el 25 de junio de 2016. <http://www.thenational.ae/arts-lifestyle/art/artist-rafael-lozano-hemmer-talks-about-interactive-exhibit-on-display-at-east-plaza-on-the-corniche>
- (10) Global Ultra Luxury Faction (G.U.L.F.), «On Direct Action: An Address to Cultural Workers», e-flux journal, 25 de junio de 2015. Visto el 26 de junio de 2016. <http://supercommunity.e-flux.com/texts/on-direct-action-an-address-to-cultural-workers/>