

Escuchas abiertas: Sobre Jardín inconcluso, exposición de Rafael Lozano-Hemmer y el espacio público como una cuestión sonora

P5 poeticasonora.unam.mx/escuchas-abiertas-sobre-jardin-inconcluso-exposicion-de-rafael-lozano-hemmer-y-el-espacio-publico-como-una-cuestion-sonora



Por Manuel Guerrero

A principios de febrero de este año, el artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer inauguró su más reciente exposición en la Ciudad de México: *Jardín inconcluso*, en el Museo de Arte Moderno (MAM). La muestra no solo incluye piezas previamente exhibidas en otros países, sino también proyectos de sitio específico, relacionados con la historia del recinto y con su Jardín Escultórico —ubicado detrás del edificio principal del museo—, mismas que, para apreciarse de mejor manera, se activan durante un horario nocturno. Como mencionó Lozano-Hemmer en una conferencia previa a la inauguración oficial, esta curaduría fue concebida con la intención de dilucidar cómo se construye la noción de lo público desde el campo del arte. Se trata de una propuesta artística instalada en un espacio abierto que funciona como medio para resaltar los matices del entorno y, en conjunto, subraya las circunstancias que lo vuelven único.

No resulta sorprendente que Lozano-Hemmer haya llegado a este tipo de reflexiones, considerando que su obra —desde el inicio de su carrera— ha estado nutrida por una exploración de las posibilidades de la tecnología en función de los problemas subyacentes al espacio público, y cómo este tipo de piezas concatenan una participación y representación colectivas. A manera

de ejemplo, bastaría mencionar obras como *Alzado vectorial* (1999), en la que el artista realizó una proyección de luces en el Zócalo de la Ciudad de México, guiada por los comandos y mensajes de usuarios a través de internet; o en años más recientes *Border Tuner* (2019), realizada en la frontera entre Ciudad Juárez (México) y El Paso, Texas (Estados Unidos), donde señaló las tensiones políticas relacionadas con la migración a través de una suerte de monumento destinado a reunir las perspectivas de una comunidad en movimiento, pero sin recurrir a la visión canónica del “arte público” como objeto monumental de gran escala, que conmemora un momento del pasado.

No obstante los antecedentes mencionados, este tipo de planteamientos no habían sido explorados por parte de Lozano-Hemmer desde la circunstancia del museo como un espacio público en sí mismo, por lo que un proyecto expositivo como *Jardín inconcluso* resulta sugerente no solo dentro de la poética que el propio artista ha construido, sino considerando el lugar donde se está llevando a cabo. Es prudente recordar que, históricamente, los jardines de esculturas fueron espacios organizados bajo un criterio estético que aspiraba a cierta permanencia, así como a una suerte de domesticación del paisaje y la construcción de un relato histórico a partir de las obras presentadas. Este criterio incluso permaneció hasta la creación del Jardín Escultórico del MAM, un espacio parte del museo, concebido como un lugar donde se contaría la historia de la escultura del siglo XX y XXI.¹ Pese a ser un espacio insertado en la lógica de lo público a través del museo, este Jardín no fue pensado para ser alterado; por el contrario, este lugar abierto a los visitantes se diseñó para ofrecer una mirada normativa sobre el tipo de formas que deberían modelar la sensibilidad espacial del individuo, mostrando un conjunto de piezas que, por su historia y apelación a un canon estético —en este caso, construido por las instituciones culturales—, resultaban idóneas para definir el panorama visual en el entorno.

En síntesis, el Jardín Escultórico había mantenido viva la condición privada de los jardines de escultura y, más aún, la idea de que el arte público se entiende únicamente bajo las condiciones materiales del monumento y su historia. Pero, ¿son los materiales duros, pesados y de gran escala indispensables para definir ese tipo de espacios?

Tal pregunta sobre cómo se configura la noción de lo público desde el arte y el ámbito institucional hoy en día es una cuestión que no había sido revisada de una forma tan precisa como lo propicia una exposición con las características *Jardín inconcluso*, la cual ofrece una alternativa ante la visión tradicional del arte público como producción escultórica desde el medio sonoro. Aunque muchas de las piezas presentes se definen como “audiovisuales”, al menos cuatro de ellas se articulan explícitamente en torno a una reflexión específica sobre el sonido, lo cual sugiere que este es un recurso teórico y creativamente significativo, que guía la relación del espectador con el espacio desde otra coordenada sensible, lejos de ser un elemento complementario a la experiencia.

Para entender cómo es que el sonido se vuelve clave en esta exposición y la reflexión que deriva sobre la naturaleza del espacio público, sería necesario considerar, en primer lugar, que el fenómeno sonoro no es tan inmaterial como suele pensarse. El acto de escuchar orienta y

moldea nuestra percepción hacia las condiciones que lo hacen posible, y ese desplazamiento nos conduce simultáneamente hacia los procesos sociales y políticos que lo sostienen. De este modo, el sonido se convierte en una vía mediante la cual se desentraña la estructura social y cultural que sostiene al fenómeno artístico. Como ha señalado Jonathan Sterne, desde una perspectiva proveniente de los estudios de la comunicación, pero que puede ser plenamente aplicable a la práctica artística: “Un medio es un conjunto recurrente de relaciones y prácticas sociales contingentes, y la contingencia es clave aquí. (...) Un medio es, por tanto, la base social que permite que un conjunto de tecnologías se constituya como una unidad con funciones claramente definidas.”²

La reflexión de Sterne resulta pertinente para comprender por qué una obra como *Pliegues vocales* (2019) inaugura la experiencia expositiva al interior del museo: el trasfondo de esta pieza y las referencias que configuran su planteamiento conceptual dan cuenta de la cantidad de remediaciones y dinámicas sociales que entran en juego en el proceso de escuchar.



Rafael Lozano-Hemmer, *Pliegues vocales*, 2019.

Foto: Jimmy Hamelin. Cortesía de Atelier Lozano-Hemmer.

Pliegues vocales consiste en un sistema cuadrafónico mediante el cual se escuchan fragmentos del *Ninth Bridgewater Treatise* (1837) de Charles Babbage, mientras en la cúpula del MAM se proyecta el video de una laringoscopia; ante el público se presentan todos los movimientos de la garganta mientras las palabras de Babbage esculpen el espacio y se proyectan hasta nuestros oídos. Paulatinamente, la percepción visual y la percepción sonora se armonizan, mostrando al sistema vocal en acción, como si se estuviera observando el funcionamiento de una máquina.

Si bien esta instalación no fue concebida específicamente para esta exposición, la correlación entre las figuras narradas y las condiciones espaciales del museo acentúa los valores poéticos y conceptuales de la obra. Como ejemplo de ello, es prudente mencionar que en el *Ninth Bridgewater Treatise*, Babbage sostiene que toda palabra pronunciada persiste en la atmósfera, dispersa en partículas diminutas que, con la tecnología adecuada, podrían reensamblarse, convirtiendo al aire en una suerte de archivo universal.

En este contexto, la cúpula del MAM se presenta ante nosotros como una fracción de ese espacio atemporal construido en el relato de Babbage; pero más importante aún es la dimensión humana de la “máquina”, que hace posible la persistencia de las palabras y con ello se pone al centro de la reflexión estética. En estas condiciones, el cuerpo humano aparece como el dispositivo capaz de reactivar el discurso suspendido en el tiempo, desplazando el foco de las palabras al sujeto, pues el subtexto en la obra indica que no se necesitan máquinas externas para reanimar las palabras, dado que los sujetos somos, virtualmente, medios o dispositivos de amplificación de nuestra propia historia.

En este punto, *Pliegues vocales* se distancia de Babbage y se aproxima a algo que comentó Lewis Mumford, quien entendía la tecnología, más allá de un conjunto de herramientas, como aquello que moldea nuestra percepción y nuestras estructuras sociales. Para el historiador, la tecnología más importante inventada por la humanidad es la sociedad misma, a la que denominó “megamáquina”: una estructura invisible compuesta por partes humanas vivas, organizadas para ejecutar grandes proyectos donde el despliegue de poder se hace manifiesto a través de sus elementos (en este caso, humanos). Concretamente, Mumford se refería a la megamáquina como “una estructura invisible, compuesta de partes humanas vivas pero rígidas, a cada una de las cuales se le asignaba su tarea específica, su trabajo, su función, para realizar entre todas las inmensas obras y los grandiosos diseños de tan enorme organización colectiva”.³

En este sentido, si se consideran las palabras de Mumford al observar *Pliegues vocales*, emerge una nueva lectura: las palabras no esperan inertes a ser reanimadas, sino que estas viven en y son el motivo del funcionamiento de la megamáquina. Lo que el espectador contempla desde el rellano o descanso central de la escalera, mirando hacia la cúpula, es su propia implicación en el discurso que se está produciendo. Con cada palabra pronunciada, esta obra muestra que el espacio no es una cuestión dada, sino que se configura con el mero acto de la percepción, en este caso, a través de la capacidad de escuchar de cada individuo. Sentirse rodeado por el sonido es una forma en la que el medio dibuja los límites del lugar a la vez que lo supera, mostrando que lo que sucede ahí es apenas un fragmento de una conversación que trasciende el presente.

A propósito de la conformación del espacio gracias al acto de escuchar, tal problema reaparece en *Calzada de voces* (2026), instalación situada en el camino del Jardín Escultórico que conecta los dos edificios del MAM. Dicha obra está compuesta por alrededor de 50 megáfonos dispuestos en línea recta, pero con el cono de resonancia colocado de manera perpendicular a la línea, por lo que los visitantes que se desplazan a un lado de la línea escuchan distintos audios. Por otra

parte, gracias a un sistema de micrófonos —uno colocado en cada extremo de la fila—, los visitantes pueden grabar mensajes cortos, los cuales son reproducidos en cada uno de los megáfonos. Conforme se realiza cada nueva grabación, los mensajes previos son desplazados a lo largo de la hilera de las bocinas hasta que los más antiguos desaparecen del paisaje sonoro creado. Además de los audios que se crean con cada interacción, la pieza presenta una selección de audios provenientes del archivo de la Fonoteca Nacional, realizada por Tito Rivas, artista y director de dicha institución, los cuales evocan distintas facetas de la vida social y la historia sonora de México.



Rafael Lozano-Hemmer, *Calzada de voces*, 2026.

Foto: Jimmy Hamelin. Cortesía de Atelier Lozano-Hemmer.

Calzada de voces destaca en el problema esbozado por una doble cualidad de las voces que se recogen en ella: por un lado, parece evidente que la sucesión de registros a lo largo del sistema de altavoces representa la superposición de voces que configura los espacios públicos, mismos que se definen por un choque constante de discursos e intenciones. Su condición pública se sugiere incluso en el título, y a pesar de que las calzadas se asocian comúnmente con la automovilidad y la vida moderna, esta obra devuelve la dimensión humana a este tipo de vialidades —las cuales datan, al menos en México, desde la época prehispánica—⁴, destacando cómo la interacción social es la única tecnología necesaria para definir un lugar. Por otro lado, de ella emerge una profunda reflexión sobre la historia que se borra del espacio público, cuando se

introduce una nueva intención o dinámica en él. Indirectamente, *Calzada de voces* funciona como un archivo, pero de un tipo de información que no necesariamente estaba destinado a su preservación. Cada mensaje, referencia o simplemente ruido que capta el micrófono es un recuerdo de acciones incidentales que ocurrieron en ese lugar, pero que no fueron planeadas para modificar permanentemente la forma en que lo habitamos.



Rafael Lozano-Hemmer, *Calzada de voces*, 2026.

Foto: Jimmy Hamelin. Cortesía de Atelier Lozano-Hemmer.

En conjunto, las voces ruidos que se magnifican y se proyectan a manera de eco de vuelta a los espectadores que transitan por el espacio a un lado y al otro de la instalación, crean la imagen de un presente eterno, mismo que configura el espacio público; y esa condición del presente supone una crítica a la tradición del arte monumental como paradigma del espacio público. En otras palabras, *Calzada de voces* no es un memorial a las personas que pasaron por allí y se involucraron con la pieza, sino se vuelve un recordatorio de por qué los monumentos son posibles si se toma en cuenta que los espacios están destinados a cambiar, ya sea por consenso o discrepancia; cuestión que refuta la visión estatal del arte público como algo que atenúa el conflicto histórico mediante una narrativa común.

Con esta obra y su dimensión sonora, Lozano-Hemmer logra hacer perceptible una mezcla de las diferentes maneras en que un lugar es habitado o utilizado a lo largo del tiempo: en última instancia, el sonido “construye” el espacio, pero es un lugar contingente que aborda todas las circunstancias que allí ocurrieron. En este sentido, el acto de escucha que promueve esta obra logra algo que Salomé Voegelin había reflexionado sobre el potencial del sonido en el arte: “escuchar construye, destroza y conecta lugares en el tiempo; rastrea y desvía tiempos en el espacio; escuchar presenta el espacio como dinámica sonora y produce un tiempo recíproco que está lleno de una materialidad espesa, haciendo que ambos se generen mutuamente en lugar de constituirse por separado”.⁵ No obstante, el tipo de espacio que se construye no necesariamente está anclado a la dinámica humana; más bien, mediante la escucha se puede desentrañar un orden implícito.

Esta última premisa es algo que Lozano-Hemmer retoma también en *Atmosfonía de campo* (2019), la cual dista de ser un esfuerzo por reemplazar los paisajes sonoros naturales a través de un despliegue tecnológico. Por el contrario, la instalación es una traducción de lo que se ha construido mediante procesos naturales, cuya sofisticación refleja la importancia de una escucha atenta para comprender que el espacio ya no puede entenderse como un principio a priori, sino como algo que se define con cada interacción y el autorreconocimiento de nuestra implicación en él, lo que afecta lo que oímos, en la forma en que lo oímos.

Esta instalación presenta una capa de sonido y luz hecha gracias a 3000 canales de audio y luces LED, dispuestos en el techo del espacio expositivo ubicado en el segundo edificio del MAM. A través de cada altavoz, se reproduce una grabación de viento, agua, fuego, insectos o pájaros, que en conjunto representan un entorno sonoro natural, el cual se adapta a la posición del espectador, y que a su vez es captada mediante una computadora de control, encargada de identificar y de rastrear el recorrido de cada visitante. Una vez que los espectadores caminan por el espacio, el audio que se reproduce sobre sus cabezas cambia, para que puedan escuchar sonidos diferentes y específicos. A un nivel creativo, esta instalación envolvente representa un contraste significativo con lo que Lozano-Hemmer había intentado en otros proyectos similares relacionados con el sonido: por ejemplo, mientras que en la serie *Sphere Packing* el oyente tenía que acercarse al dispositivo para escuchar toda la música y los sonidos que fluían a través de los auriculares agrupados en una esfera, enfatizando una cierta sensación de desapego de la experiencia sonora, en *Atmosfonía de campo* los individuos habitan el sonido y, a donde sea que se muevan, se ven acompañados por un nuevo elemento sonoro.



Rafael Lozano-Hemmer, *Atmosfonía de campo*, 2019.

Foto: Jimmy Hamelin. Cortesía de Atelier Lozano-Hemmer.

Desde un nivel conceptual, la idea detrás de *Atmosfonía de campo* está directamente influenciada por el concepto de “paisaje sonoro” de Raymond Murray Schafer,⁶ quien, en términos generales, definió este concepto como cualquier campo de estudio acústico que proporcione información sobre cómo los sonidos se relacionan con sus condiciones de producción y qué tipo de vidas configuran el espacio mismo. Para Schafer, “el paisaje sonoro no es un subproducto accidental de la sociedad; más bien, es una construcción deliberada de sus creadores, una composición que puede distinguirse tanto por su belleza como por su fealdad”.⁷

Bajo esta perspectiva, *Atmosfonía de campo* deja de ser un dispositivo de contemplación de la naturaleza para convertirse en un medio de apreciación del sistema de asociaciones y correspondencias creadas por la agencia de la vida en un espacio determinado, invitando al espectador a descubrir la lógica interna del entorno, cuya complejidad está dada por la biosfera que tiene lugar en ella, además de albergar una reminiscencia al entramado rizomático de la vida vegetal, en este caso a través del sistema electrónico de cables y altavoces que hace posible lo que se escucha en el espacio. Dicha idea cobra relevancia debido a que, para Schafer, a través de sus formas de vida y los fenómenos naturales que modelan el ecosistema, se “crea una composición vernácula viva siguiendo una regla cíclica general, una composición en la que cada instrumentista sabe cuándo interpretar y cuándo escuchar en silencio los temas de los demás”.⁸ El paisaje sonoro creado desde *Atmosfonía de campo*, en estas condiciones, se convierte en un mapa de las agencias de los sujetos en un entorno, reafirmando la idea de que en el medio sonoro tienen lugar numerosas reconversiones, mismas que pueden llegar a ser más sugerentes sobre las dinámicas que ocurren ahí que un registro documental riguroso.

A la luz de todo lo dicho y explorado en torno al espacio y el sonido, considero oportuno volver al título de la exposición: ¿Por qué el jardín reimaginado por Lozano-Hemmer parece inacabado? Con las instalaciones analizadas a lo largo de este texto, es posible plantear que la condición de indefinición ocurre si no se reconoce que el espacio es un fenómeno interdependiente: ningún lugar puede permanecer inalterado, pues existe un cambio mutuo con la interacción entre espacios y sujetos.

Esta cuestión se advierte de manera precisa en *Jardín de corazonadas* (2026), la última instalación que los visitantes se encuentran en su recorrido por la exposición y por el museo, la cual está compuesta por un sistema de iluminación desplegado por el jardín del MAM que incluye cientos de focos, y que reacciona con la interacción del espectador gracias a un sensor de pulso. Cuando el espectador acerca la palma de su mano al dispositivo, la intensidad con la que se encienden las bombillas se sincroniza con los latidos de su corazón, al mismo tiempo que un sonido de espectro bajo se apodera del paisaje sonoro de la noche.



Rafael Lozano-Hemmer, *Jardín de corazonadas*, 2026.

Foto: Jimmy Hamelin. Cortesía de Atelier Lozano-Hemmer.

Jardín de corazonadas se caracteriza por un empleo del sonido similar al que se pudo apreciar en las piezas hasta aquí revisadas: su condición pública enfatiza que el espacio en el que se encuentra no es un sitio dado de antemano, sino que este cobra significado hasta que el complejo sistema de correspondencias es activado por las afectaciones que introduce la presencia del individuo. Por otro lado, el sujeto que interactúa con la pieza se vuelve consciente de su influencia en el espacio gracias al estímulo sonoro que la instalación le devuelve, a través del juego de luces en el jardín y el sonido que se escucha, que, literalmente, es producido por su vida. Este diálogo entre sistemas —el sistema biológico y el despliegue electrónico en el espacio— acentúa el diálogo perpetuo entre sujetos y espacio. En resumen, en esta obra la simbiosis entre la medialidad humana —el acto de recordar y afectar el entorno que se abordó con *Pliegues vocales*— y el espacio como catalizador de las resonancias dispuestas por el sentido del lugar —visto en *Calzada de voces* y *Atmosfonía*— se vuelve determinante y ejemplar de la importancia del medio sonoro en el planteamiento de la exposición y las obras mostradas.

En conjunto, cada una de las piezas presentes en *Jardín inconcluso* muestran que no es necesario presenciar una transformación súbita en los lugares para notar las afectaciones, ni tener un archivo de las mutaciones; basta con que los individuos se reconozcan *in situ* para comprender cómo su sola presencia puede modificar la armonía del mundo que allí se desarrolla.

[1](#) La creación de espacios públicos permanentes para la exhibición de esculturas en México ha tenido múltiples vertientes: además del Jardín Escultórico del MAM, habría que mencionar las dos etapas del Espacio Escultórico de la UNAM, en Ciudad Universitaria, inaugurado en 1979, las

cuales se nutrieron por obras realizadas con base en el paisaje volcánico de aquella geografía. Sin embargo, mientras que las obras del Espacio Escultórico trataron de mimetizarse con el entorno agreste —partiendo de una concepción estética del lugar—, el Jardín Escultórico tuvo una intención histórica determinante que se puede apreciar desde las obras que se incluyeron en ella: el espacio del MAM está compuesto por una significativa cantidad de esculturas provenientes de las ediciones de la Bienal Nacional de Escultura —auspiciadas por el INBAL—, celebrada en cuatro ediciones desde 1962 hasta 1969. Si bien las obras no están dispuestas de manera cronológica en el jardín del museo, su presencia es muestra de que aquí se intentó preservar una idea de la escultura evidente, desde lo que las instituciones culturales entendían por esta disciplina, y añadiendo aquellas que respondieran a esa visión.

[2](#) Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. (Durham-Londres: Duke University Press, 2003), 182. (Traducción mía).

[3](#) Lewis Mumford, *El mito de la máquina: técnica y evolución humana*. (La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2010), 21.

[4](#) Sería prudente recordar la llamada “Calzada de los Muertos”: eje central de la zona arqueológica de Teotihuacán, en México.

[5](#) Salomé Voegelin, *Listening To Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. (Londres: Continuum, 2010), 125. Traducción mía.

[6](#) El propio Lozano-Hemmer hizo referencia a esta influencia de Schafer durante un recorrido por la exposición, el día jueves 5 de febrero de 2026.

[7](#) R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment And The Tuning of the World*. (Rochester: Destiny Books, 1994), 237.

[8](#) R. Murray Schafer, *The Soundscape*, *ibid*, 229.